أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنـى قبلـى السـكة الحديـد - مسـاكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى

المؤلـــف : د. كمـال الدين عـيد

رقم الإيداع : ١٨٠٣٦ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولى: 3 - 583 - 327 - 977

قاموس منهجى
لدارسى الفنون فى الوطن العربى

أعلام ومصطلحات
المسرح الأوروبى

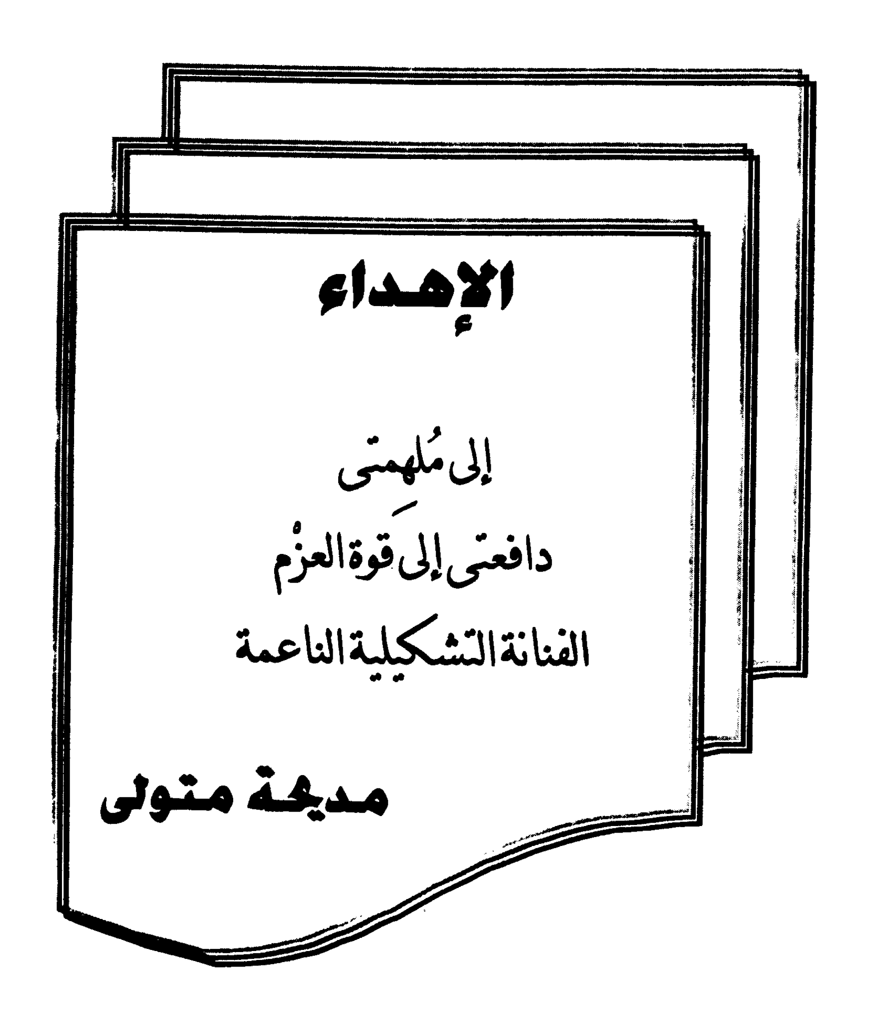
أ.د. كمال الدين عيد
أستاذ الدراسات العليا بأكاديمية الفنون
وجامعتى الإسكندرية وعين شمس

مراجعة
أ.د. إبراهيم حمادة
أستاذ الدراما والنقد المسرحى
العميد الأسبق للمعهد العالى للفنون المسرحية

الطبعة الأولى
٢٠٠٦ ميلادية

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية





الإهداء

إلى مُلهمتى

دافعتى إلى قوة العزْم

الفنانة التشكيلية الناعمة

مديحة متولى

كلمة أمينة

لماذا هذا القاموس" المنهجى" كما جاء في العنوان ؟

منذ عام ١٩٦٥ ميلادية، وبعد عودتى إلى أرض الوطن بدأت تدريس الفنون المسرحية والموسيقية في أكاديمية الفنون بالقـاهرة، ثـم فـي جامعات الفاتح - ليبيا، بودابست - المجر، بغداد والكوفة - العـراق، الملك سعود - المملكة العربية السعودية، كلية البنات، والتربية النوعية - عين شمس، كلية الآداب قسم المسرح بجامعة الإسكندرية.

ولقد لاحظت ملاحظة مهمة عند طلاب الفنـون جميعـا، ألا وهى غياب المصطلح الفنى، وعدم المعرفـة الدقيقـة للعديـد مـن المصطلحات التى تتوفر عليها الدراسات الفنية القديمة والحديثة مـع أنها شديدة الأهمية خاصة لطلاب الدراسات العليا الذيـن يسـتعدون لكتابة رسائلهم العلمية.

وحتى لا يُفلت تعبير خاطئ قد يستمر عبر الأجيـال العلميـة القادمة ليصبح "مصطلحا خاطئا" رغم الاعتقاد بصحته وشيوعه، فقـد آثرت تمضية عشر سنوات وتزيد على إعداد هذا القاموس الصغـير، إذ كانت أولى أولوياتى تنصرف إلى تحديد دقيق للمصطلح، ولم أكتـف بالاطلاع على العديد من الكتب والدراسات التخصصيـة، ومنـاهج البحث العلمى - أوروبية وعربية -، ولم أقر عينا بدراساتى الطويلـة، فقد لجأت بعد الإعداد إلى عالمين جليليـن همـا المرحـوم الأسـتاذ

الدكتور إبراهيم حمادة أحد كبار الشخصيات العلمية البارزة في الدراما والفنون المسرحية، وزميل عمري، كما طلبتُ من زميلتي الأستاذة الدكتورة ألفت المنيري، والتي كان لها فضل اتساع معارفي الموسيقية حين أسندتْ لي تدريس مادتيْ (تاريخ الموسيقى الغربية، فلسفة جماليات الموسيقى) عندما كانت المسئولة عن شعبة الموسيقى بقسم التربية الفنية بكلية التربية جامعة الفاتح - ليبيا، ولمدة عشر سنوات متتالية قضيتها في البحث والتدريس، وبهذه الكلمة الصادقة كان لابد وأن أقدر الجهد الخالص من الزميلين العزيزين اللذيْن قضيا وقتا طويلا في مراجعة كل كلمة تدخل تحت إطار هذا القاموس المنهجي للمسرح والقاموس المنهجي للموسيقى.

تجاوز القاموس المصطلح الذى انبثق فيه، ثم مرة ثالثة إلى امتداداته في أزمان مستقبلية، إذ كان الهدف هو اكتمال المعرفة لكل فقرة من الفقرات على حدة، ولا يخفى على أحد أن تحديد المصطلحات تحديدا دقيقا، وفَهْمها، هما الطريق السليم، والأقصر، للوصول إلى المنهج العلمى الذى يختاره باحث الدراسات العليا للاستمرار على أرضية سليمة صلبة.

سيلاحظ الدارسون والباحثون أننى دوّنت تاريخيا ظهور المصطلح ،كما أن هناك أسماء لنوع درامى أو موسيقى أو مؤّلف موسيقى لأكثر من عمل فنى، وقد وضعتهما تحت فقرة واحدة مع إيضاح وظيفة كل عمل على حدة، (فرقصة الموت) مثلا هى عنوان منوّعات للموسيقى المجرى ليست فرانس، وهى في مؤّلف موسيقى

والذى سافر معى فترة إعداده إلى العديد من البلاد العربية التى شرفتُ بالتدريس فيها .. مصر، ليبيا، العراق والمملكة العربية السعودية، أرجو أن يكون جهدا متواضعا ثريا ينتظر المزيد من زملائى لخدمة علمية خالصة لأبنائى دارسى الفنون المسرحية والموسيقية في الوطن العربى.

الله ولى التوفيق

كمال الدين عيد

القاهرة ٢٤ فبراير ٢٠٠٥ ميلادية

آخر عنوان لقصيد سيمفونى للموسيقى سينس SAENS واجتهدتُ في حصر الآلات الموسيقية الغربية القديمة مثل آلة ريجال REGAL وهى الأورغن الصغير الذى كان يستعمل في أوائل القرن (١٨) ميلادى.

ثم إن هناك من المصطلحات التى لها أكثر من معنى، أذكر منها الفودفيل "VAUDAVILL"، فالمصطلح يعنى في فن الموسيقى الأغنية التهكمية.ثم هو أيضا قالب غنائى لأغانى التسلية والترفيه، وهو نفسه مرة ثالثة المشهد الختامى لأوبرا موزارت (هروب من السراى).

ثم الرابسودى الأسبانية، هى عنوان لعملين موسيقيين مختلفين في النوع والزمان، فليست فرانس صاحب العمل الأول، وموريس رافيل صاحب العمل الثانى، وكذلك (شهرزاد) فهى من مؤلفات السويت عند رمسكى كورساكوف، لكنها تصبح عند رافيل أغنيات متتابعة.

في أسماء أعلام الموسيقى تعمدتُ أن أذكر الاسم الواحد مرتين، مرة باسم العلَم الموسيقى، ومرة أبدأ بكتابة اسم الأسرة حسب القاعدة الغربية، لكن لماذا ؟ لم يتعلق الأمر هنا بالتكرار، مع أنه تكرار في الواقع، كان الهدف هو تسهيل مهمة الباحث في العثور على الاسم سواء انتهج طريقة البحث العربية أو الأجنبية الغربية، أما الهدف الأسمى من التكرار فهو محاولة نحت أسماء هؤلاء الموسيقيين الكبار في عقول الدارسين.

في الختام، أعود إلى شكر الله سبحانه وتعالى أن أمد لى في العمر حتى أحقق أملى في خروج هذا القاموس الصغير المنهجى،

أعلام ومصطلحات
المسرح الأوروبي

مراجعة

أ. د. إبراهيم حمادة

كشاف
الأسماء والمصطلحات المسرحية

حرف (أ)

THEATRE SHARE	اشتراك المسرح
MIXED ARTISTIC FORMS	أشكال فنية مختلفة
SARCASM	أطنوزة
BLACK - OUT	إظلام
SONG	أغنية
CHOIR SONG	أغنية كورسية
PLATO	أفلاطون
ALFRED KERR	ألفريد كير
ALEKSZANDR TAIROV	الكسندر تايروف
EKKUKLEMA	أكيكليما
ALEKSZEJ POPOV	ألكسى بوبوف
A.V. LUNATSHARSKI	أناتولى فاسيليافتش لوناتشارسكى
STAGE TYPES	أنماط خشبات المسارح
THEATRICAL TYPES	أنماط مسرحية
PRINCIPALES OF CONSTRUCTION	أهميات التكوين الفنى
ALAMANNO MORELLI	ألامانّو موريللى
ELLEN TERRY	إلين تيرى
ELEONORE DUSE	إلينور دوسى
AMFITEATRUM	أمفيتياتروم
EMILE BURIAN	أميل بوريان
ANATOLIJ EFROSZ	أناتولى إفروس
ANTONIN ARTAUD	انتوين آرتو
INGMAR BERGMAN	إنجمار برجمان
ENDRE ANTOINE	أندريا أنطوان
OTTO BRAHM	أوتو براهم
AUGUST STRINDBERG	أوجست استرندبرج
ORSON WELLES	أورسون ويلز

OLEG JEFREMOV	أوليج يا فريموف
ANTIQUITY	الأثرية(العتيق)
INTERNAL SENSATION	الإحساس الداخلى
LITERATURE	الأدب
BYZANTINE LITERATURE	الأدب البيزنطى
IMPROVISATION	الارتجال
ALLARDYCE NICOLL	ألاّردايس نيقول
APPROBATION	الاستحسان
RECEPTION	الاستقبال
STYLE	الأسلوب
REALISTIC STYLE	الأسلوب الواقعى
PATHOS	الاشجاء والجوى
ORIGINALITY	الأصالة
ADAPTATION	الإعداد
V.EFFECT	الإغراب
PROVINCIALISM	الإقليمية (الريفية)
COMMITMENT	الإلتزام
TROPISM	الانتحاء والانحراف
HUMANITY	الإنسانية
HARMONY	الانسجام
COMPOSITION	الإنشاء
RHYTHM	الإيقاع
UBER MARIONETT	ايبر ماريونيت
ERWIN AXER	ايرفين آكسر
ERWIN PISCATOR	ايرفين بيسكاتور
IVAN MIHAJLOVICS MOSZKVIN	ايفان ميهايلوفتش موسكفين
IMMANUEL KANT	إيمانويل كانط

حرف (ب)

BABLO PICASSO	بابلو بيكاسو
PARABASZISZ	البار اباسيس
BAROQUE	الباروك
WIG	الباروكا
MOTIVE	باعث (محرك)
HEAD MOTIVE	باعث رئيسى
BALLETT- PANTOMIME	الباليه الصامت
DRAMATIC HERO	بطل درامى
PERLINDBERG	برلندبر ج
BERTOLT BRECHT	برتولت برخت- برشت
BERLIINER ENSAMBLE	البرلينر إنسامبل
PARNASSIANISM	البرناسية
TEST	بروفات البروفة
PLICKFANG	بليكفونج
PAUL SCOFIELD	بول إسكوفيلد
BLAHA LUJZA	بلاها لويزا
BLEIBTREU HEDWIG	بلايبترو هادفيج
ACTORS HOUSE	بيت الممثلين
PETER O'TOOLE	بيتر أوتول
PETER USTINOV	بيتر أوستينوف
PETER BROOK	بيتر بروك

بيدار ماير	BIDERMEIER
بينو بيسون	BENNO BESSON
بيلا بولاج	BELA BALAZS
بيير كورنى	PIERRE CORNEILLE

حرف(ت)

تأثير	EFFECT
التأثيرية(الانطباعية)	IMPRESSIONISM
تاريخ الفن	ART HISTORY – HISTORY OF ART
تاريخ فن التمثيل	ACTING HISTORY
تاريخ المسرح	THEATRE HISTORY
تاكيس موزانيدس	TAKISZ MUSZENIDISZ
تجربة الحياة	LIFE EXPERIMENT
تجريد(معنوى)	ABSTRACTION
تحليل التأثير	ANALYSIS OF EFFECT
تحليل حدثى	ACTIVE ANALYSIS
تحليل الشكل	FORME ANALYSIS
التخيل(ملكة الخيال)	IMAGINATION
التذكارية	GRAND- PIECES
التراجيديا	TRAGEDY
تراجيديا المصير	FATE TRAGEDY
التراجيكوميديا	TRAGI- COMEDY
تربية جمالية	AESTHETIC EDUCATION
التركيب الفنى	COMPOSITION

SIMULTANEISM	التزامنية(التواقتية)
THESPIS	تسبس
RECORDING (OF SOUND)	تسجيل صوتى
CHARLES LAUGHTON	تشارلس لوتون
CHARLES ROBERT DARWIN	تشارس روبرت داروين
VARIETY	تشكيلة الفنون
DEFORMATION	تشويه (إعوجاج)
HANDCLAPPING	تصفيق
EQUALIZATION	التعادلية
ART EXPRESSION	التعبير الفنى
EXPRESSIONISM	التعبيرية
ROLE LEARNING	تعلّم الدور المسرحى
OUTSID STRUCTIONS	تعليمات خارجية
CHANGE	تغيّر
INTERPRETATION	التفسير
PSYCHOTECHNIQUE	تقنية التحليل النفسى
ARTISTIC TECHNIQUE	التقنية الفنية
REPITITION	تكرار
CUBISM	التكعيبية
CONSTRUCTION	التكوين الفنى- التصميم
COLORING	التلوين والتغيير
DILETTANTE	التلهى
PLAYING- ACTING	التمثيل
ACTING IN BARGAIN PLAYS	التمثيل في عروض الصفقة
RADIO- PLAY(1)	التمثيلية الإذاعية(١)
RADIO- PLAY(2)	التمثيلية الإذاعية(٢)
CHARACTERIZATION	التمييز

ACTOR PARADOX	التناقض الظاهرى للممثل
POINTILLISM	التنقيطية
MOCKERY	تهكمية
ADJUSTMENT	توافق(إئتلاف)
TENSION	توتر
IRONY	التورية
CAST OF THE PLAY	توزيع الأدوار
EXPLANATION	التوضيح
ABSURD EXPLANATION	توضيح ما فوق العقل- توضيح أبسيردى
STRESS	توكيد النبرة
MONTAGE	توليف (مونتاج - الجمع والوصل)
TONY BULANDRA	تونى بولاندرا
TONY RICHARDSON	تونى ريتشاردسون
TEATRO OLIMPICO	تياترو أولمبيكو
TEATRO FARNESE	تياترو فرنيس
THEATRUM	تياتروم
THEATRUM MUNDI	تياتروم موندى
L'ART POUR L'ART	تيار الفن للفن
UNREALISTIC TRENDS	تيارات غير واقعية
ARTISTIC TREND	تيار فنى

حروف(ث)

PROLETARIA CULTURE	ثقافة البرولت
FORM REVOLUTION	ثورة الشكل
TRILOGY	ثلاثية مسرحية

حرف (ج)

جاستون باتى	GASTON BATY
جاك روشيه	JACQUES ROUCHE
جاك كوبو	JACQUE COPEAU
جان بول سارتر	JEAN- PAUL SARTRE
جان جاك روسو	JEAN JACQUES ROUSSEAU
جان فيلار	JEAN VILAR
جان كوكتو	JEAN COCTEAU
جان لوى بارو	JEAN- LOUIS BARRAULT
جرسى جروتفسكى	JERZY GROTOWSKI
جلسة التدريب المسرحى	REHEARSAL
الجماعية	COLLECTIVISM
الجمال- الجمالية	AESTHETICISM
جماليات المسرح	AESTHTICS OF THEATRE
الجمهور	AUDIENCE –PUBLIC
جمهور النظارة	AUDIENCE
جوان ليتلوود	JOAN LITTLEWOOD
جوتهولد أفرايم ليسنج	GOTTHOLD APHRAIM LESSING
جورج بتويف	GEORGE PITOEFF
جورج سانتايانا	GEORGE SANTAYANA
جورج فريدلى	GEORGE FREEDLEY
جورج فيلهالم فريدريك هجل	GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL
جورجو ستريلر	GIORGIO STREHLER
جوزيفين بيكر	JOSEPHINE BAKER
جوستاف فلوبير	GUSTAV FLAUBER

GUSTAVO SALVINI	جوستافو سالفينى
JOHN BRUNIUS	جون برونياس
JOHN DEWEY	جون ديوى
JOHN RICH	جون ريش
JOHN WALDHORN GASSNER	جون والدورن جاسنر
GIACOMO TORELLI	جياكومو توريللى
GERARD PHILIPE	جيرار فيليب
GEORGIJ TOVSZTONOGOV	جيورجى توفستونوجوف
GIOVAN BATTISTA ALEOTTI	جيوفان باتيستا أليوتى
GIOVANNI BOCCACCIO	جيوفانى بوكاشيو

حروف (ح)

HAPPENING	حادثة
ACTION	الحدث
GRATUITOUS ACTION	الحدث الفارغ
ACTIVITY	حركة نشاط
PRESENCE	الحضور
AUTHOR'S RIGHT	حق المؤلف
REALITY	الحقيقة- الواقع
POPULAR TALES	الحكايات الشعبية

حرف(خ)

خاصية الإمكانية والاحتمال	PERSPECTIVE
ختام الفصل المسرحى	ACT'S END
خداع الرؤية	ILLUSION
خشبة مسارح الميادين	SQUARES STAGE
خشبة المسرح	STAGE
خشبة مسرح ترنتيوس	TERENTIUS STAGE
خشبة المسرح الدوار	REVOLVING STAGE
خشبة مسرح الرينسانس- عصر النهضة	RENAISSANCE STAGE
خشبة المسرح المتزامنة	SIMULTANEOUS STAGE
خشبة المسرح الاليزابيثى	ELIZABETHIAN STAGE
الخطابة	PREACHING
خطة الديكور	DÉCOR PLAN
الخلفية	BACKGROUND
الخوريجس	KHOREGOSZ
الخيال- الفنتازيا	FANTASY

حرف (د)

الدادية	DADAISM
دافيد بيلاسكو	DAVID BELASCO
دافيد جاريك	DAVID GARRICK
دخول	COMING IN

DRAMA	دراما
DANCE DRAMA	الدراما الراقصة
PSYCHOLOGICAL DRAMA	الدراما السيكولوجية
VIRSICULAR DRAMA	الدراما الشعرية
LIVING DRAMA	دراما صورة الحياة
BOOK DRAMA	دراما الكتاب
ANTI DRAMA	(١) دراما ما فوق العقل (اللادراما)
ABSURD DRAMA	(٢) دراما الأبسيرد
MORAL DRAMA	الدراما الأخلاقية
RADIO DRAMATURG	دراماتورج الراديو
DRAMATURGIA	الدراماتورجيا
DRAMATICISM	الدرامية
PROPAGANDA AND PUBLICITY	الدعاية والاعلان
SOCIAL FUNCTION IN ART	الدور الاجتماعى في الفن
MAIN ROLE	دور رئيسى
MUTE	دور صامت(كومبارس - ماثل)
CHARACTER ROLE (PERSONAGE)	دور كاركتير
PART- ROLE	الدور المسرحى
DRAMATIC CYCLE	دورة (حلقة) درامية
SIR,DONALD WOLFIT	دونالد وولفيت - سير
DIALOGUE	ديالوج
ABSTRACT DECOR	ديكور أبستراكت
DYNAMIC	ديناميكى
DENIS DIDEROT	دينيس ديديرو

حرف (ذ)

الذاتانية	SUBJECTIVISM
الذاتية	SUBJECTIVITY
الذوق (حُسن الترتيب)	TRIM

حرف (ر)

رابرزنتازيونى ساكرا	RAPPRESENTAZIONE SACRA
رالف ريتشاردسون	RALPH RICHARDSON
راوى	NARRATOR
رائع	BOMBASTIC
رتابة	MONOTONY
الرسم	DRAWING
الرسم المنظورى (رسم المنظور)	PERSPECTIVE
رشاقة (أناقة)	ELEGANCY
الرقى	REVUE
الرقص الشعبى	FOLK- DANCE
الرقص الكلاسيكى	CLASSIC- DANCE
رقصة الموت	DANCE OF DEATH
الرمز	SYMBOL
الرمزية	SYMBOLISM
الرواية	NOVEL
الرواية القصيرة	SHORT NOVEL

روبرت إدموند جونز	ROBERT EDMUND JONES
روبين سيمونوف	RUBIN N. SZIMONOV
روجيه بلانشو	ROGER PLANCHON
الروكوكو	ROCOCO
الرومانتيكية	ROMANTICISM
ريبرتوار المسرح	REPERTORY
ريتشارد بيرتون	RICHARD BURTON
ريتشارد فاجنر	RICHARD WAGNER

حرف (ز)

الزخرفة	DECORATION
الزمن	TIME

حرف (س)

الساتير	SATIRE
سادوفسكى	SADOVSZKIJ
سارة برنار	SARAH BERNHARDT
سبستيانو سرليو	SEBASTIAND SERLIO
الستار الحديدى الواقى	SAFETY- CURTAIN
ستار ضوئى	BLINDER

ستار المسرح	CURTAIN
الستارة نصف الدائرية	HALF CIRCLE CURTAIN
ستانيسلاف فيسبيانيسكى	STANISLAW WYSPIANSKI
سرجاى ميهيلوفتش أيزنشتين	S.M.EISENSTEIN
سرجى أوبرازكوف	SZERGEJ OBRAZCOV
سرقة التأثير	EFFECT'S LARCENY
سسيولوجيا الفن	SOCIOLOGY OF ART
سقراط	SOCRATES
سقوط العرض المسرحى	FAILURE
السلوكية	MANNERISM
سياسة البرنامج المسرحى	PROGRAMME'S POLICY
السيرتايرون جوثرى	SIR, TYRONE GUTHRIE
السير لورانس أوليفييه	SIR, LAURENCE OLIVIER
السير هنرى إرفنج	SIR, HENRY IRVING
السيرك	CIRCUS
السيريالية	SURREALISM
سيكولوجية التكوين الفنى	CONSTRUCTION'S PSYCHOLOGY
سيكولوجية الفن	ART PSYCHOLOGY
سيمياء - سحر	MAGIC
سينما فريتيه	CINEMA VERITE

حرف (ش)

شارل بوييه	CHARLES BOYER
شارل ديلان	CHARLES DULLIN

SCHALL EKKEHARD	شال أكهارد
CHARACTER(1)	الشخصية (١)
CHARACTER(2)	الشخصية (٢)
CONFIDENT CHARACTER	شخصية الثقة
POPULAR POEM	الشعر الشعبى
WIG	شعر مستعار
OCCASIONAL POEM	شعر المناسبات
SENTIMENTALISM	الشعرية (العاطفية)
FORM	الشكل
EXTERNAL FORM	الشكل الخارجى
INTERNAL FORM	الشكل الداخلى
FORMALISM	الشكلية
TOTALITY	الشمولية

حرف (ص)

AUDITORIUM	صالة الجمهور
THEATRE'S FRIEND	صديق المسرح
CONFLICT	الصراع
CATCALL	صفير المتفرجين
PORTRAIT- PORTRAY	صورة
FILM PICTURE	صورة الفيلم

حرف (ض)

الضحك	LAUGHE

حرف (ط)

الطبيعية	NATURALISM
طريقة	MODE
طليعى	AVANTGARDE

حرف (ظ)

الظرافة (المُلحة)	WITTICISM

حرف (ع)

عادى	NORMAL
عامل المناظر	SCENERY'S LABOURER
عائلة بيربدج	BURBAGE FAMILY
عبارة نصية(الصيغية)	FORMULISM

العدمية	NIHILLISM
العرض الأول	PREMIER
العُرف أو التقليد	CONVENTION
العصرية	MODERNISM
العظمة	GRANDEUR
علم الجمال السينمائى	CINEMA'S AESTHETICS
علم الجمال الصناعى	INDUSTRY'S AESTHETIC
علم الفيلم	FILM SCIENCE
علم المسرح	THEATRE SCIENCE
علم النفس الاجتماعى في الفنون	THE SOCIAL PSYCHOLOGY
علم النفس المرضى في الفنون	PSYCHOPATHOLOGY IN ARTS
علم نفس الإبداع	CREATION'S PSYCHOLOGY
علم الأدب	LITERATURE'S SCIENCE
العمومية	GENERALIZATION
العواطفية (العاطفية)	SENTIMENTALISM

حرف (غ)

الغرابة	STRANGENESS
غرابة الشكل (الجروتسك)	GROTESQUE
الغنائية	LYRE

حرف (ف)

الفارس	FARCE
فاركونى زولتان	VARKONYI ZOLTAN
فاصل	INTERVAL
فانيسا ردجريف	VANESSA REDGRAVE
فخامة (أبهة)	POMPOSITY
فرانسوا جوزيف تالما	FRANCOIS- JOSEPH TALMA
فرايكا جيرى	FREJKA JIRI
فردريك نيتشه	FRIEDRICH NITZSCHE
الفرق المسرحية المتجولة	THEATRE STROLLING TROUPE
فرق الأطفال المسرحية	CHILAREN'S THEATRE
الفرويدية في الفنون	FREUDISM IN ARTS
فريدريك شيللر	FRIEDRICH SCHILLER
فسوفولد أميليافتش مايرهولد	VSZEVOLOD EMILJEVITCH MEJERHOLD
فصل إضافى (إنترلود)	INTERLUDE
فصل مسرحى	ACT
فكتور هوجو	VICTOR HUGO
الفن	ART
الفن البدائى الجديد	NEOPRIMITIVE ART
الفن البيزنطى	BYZANTINE ART
الفن التابع	DEPENDANT ART
الفن التجريدى	ABSTRACT ART
الفن التشكيلى	FINE ART
فن التصوير (الزيتى)	PAINTING
فن التقديم	SPEECH ART
فن التمثيل	ACTING

COLLECTIVE ART - TEAM (1) ART	الفن الجماعى (١)
COLLECTIVE ART - TEAM (2) ART	الفن الجماعى (٢)
MOVEMENT ART	فن الحركة
INDEPENDENT ART	الفن الذاتى المستقل
DANCE ART	فن الرقص
DECORATION ART	فن الزخرفة
POPULAR DECORATION	فن الزخرفة الشعبية
FILM ART	فن الشريط السينمائى
FOLKLORE	فن الشعب
POETRY ART	فن الشعر
PANTOMIME	الفن الصامت (البانتومايم)
INDUSTRY ART	الفن الصناعى
ANTIQUE ART	الفن القديم (العتيق)
BOOK ART	فن الكتاب
STAGE – ART	فن المنصة
SCULPTURE ART	فن النحت
PUBLICITY ART	فن الإعلان
AFRICAN ART	الفن الأفريقى
ACADEMIC ART	الفن الأكاديمى
ACROBAT- ART	فن الأكروبات
ARTIST OF CREATION	فنان التكوين والابداع
AUDIO- VISUAL ARTS	فنون البصر والسمع
EXPLANANATION- EXPRESSION ARTS	فنون التوضيح والتعبير
IMITATION ARTS	فنون المحاكاة والتقليد
MACHINE ARTS	فنون الآلة
INTELLIGENCE	الفهْم (التفكير)
VAUDEVILLE	الفودفيل

VITTORIO GASSMAN	فيتوريو جاسمان
VOROSMARTY MIHALY	فيريش مارتى ميهاى
VISSZARION G. BELINSKI	فيساريون جريجوريافتش بالينسكى
VIVIEN LEIGH	فيفيان لى
FILIPPO TOMMASO MARINETTI	فيليبو توماسو مارينيتى
FJODOR VOLKOV	فيودور فولكوف

حرف (ق)

UNITIES THREE	قانون الوحدات الثلاث
CARACOZ	قرة قوز - قراجوز
WILL	القصد الفنى (العزم)
STORY	القصة
ODE	قصيدة غنائية (نشيد)
ART NATIONALITY	قومية الفن
CONTENT OF EXPRESSION	قوة التعبيرية
ARTISTIC MEASUREMENT	القياس الفنى
ARISTICAL VALUE	القيمة الفنية

حرف (ك)

KABUKI	الكابوكى
KARL HEINZ MARTIN	كارل هاينز مارتن
KARL MARX	كارل ماركس

الكاريكاتيرية	CARICATURE
كوميديا الدموع	COMEDIE LARMOYANTE
كوميديا الفن (كوميديا دى لارتى)	COMMEDIA DELL' ARTE
الكلاسيكية	CLASSICISM
كباريه - كباريت	CABARET
كباريت أدبى	LITERATE CABARET
الكثارسيس	KATHARSZISZ- PURIFICATION
كريستيان جاك بيرار	CHRISTIAN- JACQUES BERARD
كنيبر تشيكوفا	KNYIPPER TSHEKOVA
كواليس	WINGS
كوبرى	BRIDGE
الكورس(جوقة المنشدين)	CHOIR
الكوميديا	COMEDY
كوميديا أروديتا	COMMEDIA ERUDITA
كوميديا الباليه	COMÉDIE BALLET
الكوميديا الخبيثة- الخادعة	COMEDIE DINTRIGUE

حرف (ل)

لجنة التحكيم الدرامى	DRAMA COMMITTEE
لغة الشكل	FORM LANGUAGE
لغة المسرح	THEATRE LANGUAGE
لوتشينو فيسكونتى	LUCHINO VISCONTI
لورانس أوليفييه	SIR, LAURENCE OLIVIER
اللون المحلى	LA COULEUR LOCALE
لوى جوفيه	LOUIS JOUVET

لويجى بيرانديللو	LUIGI PIRANDELLO
لويس فردريك بومستير	LOUIS FREDRIK BOUWMEESTER
لى سيمنسون	LEE SIMONSON
ليبرتو	LIBRETTO
لينيه بو	LUGNE- POE
ليوبولد جاسنر	LEOPOLD JASSNER
ليون باتيستا ألبرتى	LEONE BATTISTA ALBERTI
ليون شيللر	LEON SCHILLER
ليوناردو دافنشى	LEONARDO DA VINCI

حرف (م)

ماديلين رينو	MADELEIN RENAUD
مادية الفن	MATERIASM OF ART
مارتون أندرا	MARTON ENDRE
مارسيل مارسو	MARCEL MARCEAU
مارك شاجال	MARC CHAGALL
ماريا كازاريس	MARIA CASARES
ماريونيت	MARIONNETT
ماكس راينهاردت	MAX REINHARDT
مانفريد فيكفيرت	MANFRED WEKWERTH
ماياكوفسكى	V.V. MAJAKOVSZKIJ
المايننجينية	MEININGENISM
مايور توماش	MAJOR TAMAS
المترية - النظام المترى	METRIC SYSTEM
متعة جمالية	AESTHETIC PLEASURE

IDEALISM	المثالية
AESTHETIC IDEALISM	مثالية جمالية
ALLEGORY	المجازية (الاستعارة – التهذيبية)
PARODY	محاكاة هزلية
INTRIGUER	مخادع (متآمر)
ACTING SCHOOLS	مدارس التمثيل
STAGE MASTER	مدير خشبة المسرح
ARTISTC DIRECTOR	المدير الفنى المسرحى
MOOD	مزاج (حالة نفسية)
ANTHROPOCENTRISM	مذهب المركزية البشرية
ELEGIA	مرثية
EXPERIMENTAL THEATRES	مسارح تجريبية
OPEN – AIR THEATRES	المسارح المكشوفة – الخلوية
FUTURISM	المستقبلية
TREVESTY	المسخ
ABBEY THEATRE	مسرح أبى
EPIDAUROSZ THEATRE	مسرح أبيداروس
BAROQUE THEATRE	مسرح الباروك
SWAN THEATRE	مسرح البجعة
BROADWAY THEATRE	مسرح برودواى
BUG THEATRE	مسرح البقة
BURGTHEATER	مسرح بورج
PUSHKIN THEATRE	مسرح بوشكين الدرامى الحكومى – لينتجراد
BOULEVARD THEATRE	مسرح البوليفار
POMPEIUS THEATRE	مسرح بومبيوس
ROYAL THEATRE	مسرح البلاط
ROYAL COURT THEATRE	مسرح البلاط الملكى

MONUMENT THEATRE	المسرح التذكاري
TOPMINA THATRE	مسرح تورمينا
UNIVERSITY THEATRE	المسرح الجامعى
GLOBE THEATRE	مسرح الجلوب
GORKIJ THEATRE	مسرح جوركى
THEATRE GUILD	مسرح جيلد
LIVIG THEATRE	المسرح الحى
ANIMAL THEATRE	مسرح الحيوان
DRURY LANE THEATRE	مسرح دروری لين
DEUTSCHES THEATRE	مسرح الدويتش (الألمانى)
DIONYSUS THEATRE	مسرح ديونيزوس
RADIO THEATRE	مسرح الراديو
SHIP THEATRE	مسرح السفينة
POLITICAL THEATRE	المسرح السياسى
TOTAL THEATRE	المسرح الشامل
YOUTH THEATRE	مسرح الشباب
SMALL THEATRE	المسرح الصغير
CHINA THEATRE	المسرح الصينى
CHILDREN THEATRE	مسرح الطفل
WORKER THEATRE	المسرح العمالى
VAHTANGOV THEATRE	مسرح فاختنجوف
GROUP THEATRE	مسرح الفرقة
ART THEATRE	مسرح الفن - موسكو
THEATRE DU VIEUX -COLOMBIER	مسرح فييه كولومبييه
CELLAR THEATRE	مسرح القبو
PALACE THEATRE	مسرح القصر
THEATRE NATIONAL POPULAIR	المسرح القومى الشعبى

GRAND THEATRE	المسرح الكبير – موسكو
COVEVT GARDEN THATRE	مسرح كوفنت جاردن
COMEDIE FRANCAIS	مسرح الكوميدى فرانسيز
MARCELLUS THEATRE	مسرح مارسيللوس
MINIATURE THEATRE	المسرح المصغر
EPIC THEATRE	المسرح الملحمى
NON- PROFESSIONAL THEATRE	مسرح الهواة
STUDIO THEATRE	مسرح الأستديو
ANTIPSYCHOLOGY THEATRE	مسرح اللاسيكولوجى
ANCIENT GREEK THEATRE	المسرح الإغريقى
AUTOMATIC THEATRE	المسرح الآلى
THEATRE DES NATIONS	مسرح الأمم
ODEON THEATRE	مسرح الأوديون
MYSTERY PLAYS	مسرحيات الأسرار
FESTAL PLAYS	مسرحيات الأعياد والمناسبات
MASK PLAYS	مسرحيات الأقنعة
EVENT PLAY	مسرحيه الحادثة
SATIRE PLAY	المسرحية الساتيرية
MONODRAMA	مسرحية الشخصية الواحدة (مونودراما)
POPULAR PLAY	مسرحية شعبية
PUPPET PLAY	مسرحية عرائسية
ONE-ACT PLAY	مسرحية الفصل الواحد
THREE ACTS PLAY	مسرحية الفصول الثلاثة
MIRACLE PLAY	مسرحية المعجزة
OCCASION PLAY	مسرحية مناسبة
MUSICAL PLAY	المسرحية الموسيقية
MECHANICAL PLAY	مسرحية ميكانيكية

المشهد الختامى	FIANAL SCENE
مشهد مسرحى (منظر)	SCENE
مصمم الديكور	DECOR DESIGNER
المضمون	CONTENT
المضمون الفكرى (الدرامى)	DRAMATIC CONTENT
مظهر(وضع - موقف)	ATTITUDE
معايشة	INTUITION
معلم التمثيل	PLAY MASTER
معلومة	INFORMATION
معمار المسرح الحديث	MODERN THEATRE ARCHITECT
المعمار المسرحى	THEATRE ARCHITECT
مفاتحة (مقدمة)	OVERTURE
مقالة أدبية	ESSAY
مقصورة (لوج أو بنوار)	BOX
مقصورة التشريفة	CEREMONIAL BOX
المكان المسرحى	THEATRE PLACE
مكسيم جوركى	MAXIM GORKI
مكياج (فن تخطيط الوجه)	MAKE- UP
ملحمة	EPIC
ممثل تحليلى	ANALYTICAL ACTOR
ممثل الصفقة	BARGAIN PLAYER
ممثل متجول	STROLLING PLAYER
منافاة زمنية - منافاة تاريخية	ANACHRONISM
المنظر المسرحى	SCENE
منولوج	MONOLOGUE
منولوج داخلى	MONOLOGUE INTERIEURE
مهرج البلاط	ROYAL CLOWN

TECHNIC ENGINEER	مهندس التقنية
NEOREALISM	الموجه الجديدة (الواقعية الجديدة)
ACCOMPANIST MUSIC	موسيقى مصاحبة
MODE	موضة (صيغة - شكل - أسلوب)
THEME	موضوع
OBJECTIVISM	الموضوعانية
SITUATION	موقف
DRAMATIC SITUATION	موقف درامى
PROCESSION	موكب
MONTAGE	مونتاج
GIFT- TALENT	موهبة
MICHEL SAINT- DENIS	ميشيل سان دينيس
MICHAEL REDGRAVE	ميكائيل ردجريف
MELODRAMA	ميلودراما
MIMIC	ميميك
MIHAIL SCSEPKIN	ميهائيل سبكين

حرف (ن)

NADASDY KALMAN	ناداشدى كالمان
PROMPTBOOK	نسخة الملقن
DIRECTING COPY	نسخة الإخراج
LITERATURE THEORY	نظرية الأدب
CRITICISM	النقد
NEW CRITICISM	النقد الجديد
TYPE	النمطية- نمط
NYEMIROVITCH- DANCSENKO	نميروفتش دانتشنكو

نهاية سعيدة HAPPY END
النو NOE
نوعيات جمالية (جماليات) AESTHETICS
نوعيات العروض PERFORMANCES
نوعيات الفنون ART BRANCH
نورمان بل جديز NORMAN BEL GEDDES
نيكولاى بافلوفتش أخلبكوف NYKOLAJ B. OHLOPKOV
نيكولاى بافلوفتش أكيموف N.P.AKIMOV
نيكولاى جافريلوفتش تشارنيسافسكى NIKOLAI G. TCHARNISEVSKI

حرف (هـ)

هارلى جرانفيل باركر HARLEY G- BARKER
هارولد كلورمان HAROLD CLURMAN
هاوى AMATEUR
هرمان باهر HERMANN BAHR
الهزلى COMICALITY
هنرى برجسون HENRI BERGSON
هونورو دو بلزاك HONORE DE BALZAC
هيبوليت تين HIPPOLYTE TAINE
هيلينا فايجل HELENA WEIGEL
الهيئة العالمية للمسرح I.T.I

حرف (و)

واجبات التمثيل	ACTING WORK
الواقعية	REALISM
الواقعية البدائية	NAIV REALISM
الواقعية الجديدة	NEOREALISM
الواقعية النقدية	CRITICAL REALISM
الواقعية الاشتراكية	SOCIALIST REALISM
والتر بنيامين	WALTER BENJAMIN
والتر فلزنشتاين	WALTER FELSENSTEIN
وحدة المزاجية	UNIT OF MOOD
الوحى	INSPIRATION
وسائل التعبير الفنى	ARTISTIC STYLES
وضاعة	DEFORMATION
الوضعية	GESTURE
الوعى	CONSCIOUSNESS
وليام تشارلز ماكريدى	WILLIAM. CH. MACREADY
ويلهالم ديلتى	WILHELM DILTHEY

حرف (لا)

الاتحاد العالمى للماريونيت	UNIMA
لاتيرنا ماجيكا	LATERNA MAGIKA
الإخراج الإذاعى	RADIO DIRECTING
الإخراج المسرحى	THEATRE DIRECTING
الارتجال	IMPROVISATION

COSTUMES	الأزياء
CONTINUITY	الاستمرارية
STYLE	الأسلوب
ELOCUTION	الإلقاء
FIRE SECURITY	الأمن من الحريق
OPERA –COMIQUE	الأوبرا كوميك
OPERETT	الأوبريت
ORATORIUM	الأوراتوريوم (مسرحيا)

حرف (ى)

JEVGENYI BAGRATYIOVITCH - VAHTANGOV	يفجنـــى بــــــاجراتيونيفتش فاختنجوف
JURIJ B. LJUBIMOV	يورى بتروفتش ليوبيموف
JURIJ ZAVADSZKIJ	يورى زفادسكى
THEATRE INTERNATIONAL DAY	اليوم العالمى للمسرح
TOHANN WOLFGANG GOETHE(1)	يوهان فلفجنج جوته(١)
JOHANN WOLFGANG GOETHE (2)	يوهان فلفجنج جوته(٢)
JOHANN NEPOMUK NESTROY	يوهان نبوموك نسترو ى

إيبيزود (حادثة عرضية) EPISODE

الإيبيزود في الأصل جزء من التراجيديا الإغريقية تقع بين أغنيتين كورسيتين .. أى من أغانى الكورس الإغريقى القديم. كما تعنى حادثة عرضية وسط سلسلة أحداث مترابطة في الحياة الواقعية. وفي الدراما، فهى خط من خطوط الأحداث لا يتمتع بالقوة أو الشدة أو خاصية الجزء الهام. يضطلع بها ممثل ذو شخصية هامة في العرض المسرحى.

والإيبيزود الناجحة تساعد الجمهور على اليقظة تجاه أحداث الدراما، أو هى – خاصة في مواقف التغاير أو التباين **CONTRAST** – تحل جانبا من جوانب التأثير النفسى بعنصر الكوميديا. وقد لجأ شيكسبير إلى استعمالها في بعض التراجيديات التى كتبها كعامل تخفيف على الجماهير من مصائب الدراما وآثارها. وهو بذلك قد استعمل (الإيبيزود) في مواقف التغاير والتباين.

أتيلانا ATELLANA

هى إحدى الأنماط المسرحية المرتجلة عند الأوسكس **OSZKUSZ** في العصر القديم. ولنقل مجازا خليط من نوعى الفارس والبيرلسك **FARCE,BURLESQUE** . موضوع شعبى يهدف – عبر المسرح – إلى إدخال الضحك والمتعة البسيطة علىالشعب من المتفرجين. قضية عادية أو يومية يعرفها الناس البسطاء ، ويعرفون

كذلك معاناتهم في حلها. تتبناها فرق الأوسكس في بدائية وارتجال لتقدمها للمشاهدين.

ظهر هذا النوع من المسرحيات مبكرا عند اللاتينيين. بل لقد مُثل في المسارح في عصر القيصرية الرومانية. في الربع الأول من القرن الأول ق.م أعيد كتابة (أتيلانا) باللغة اللاتينية. واستطاع الأديبان بومبونيوس **POMPONIUS**، نيفيوس **NEVIUS** نقل هذا النوع الأدبي إلى شكل أدبى أكثر رقيا، رغم بقائه على حالته الأولى في بُعد أحداثه عن الفن الحقيقى إذ ظل يهتم بالفكاهة والإضحاك وروح الفارس.

لكن (أتيلانا) اللاتينية متأخرا قد اهتمت بالموضوع الدرامى محاولة الاستفادة من حياة القرويين، حتى امتدت إلى استعمال حياة الأُسر والمواطنين في بنائها.

تقوم الأدوار فيها على شخصيات ثابتة. ماكوس **MACCUS** المضحك الشره الأكول، بوكو **BUCCO** صاحب اللسان الطويل، بابوس **PAPPUS** العجوز المهرج، دوسينوس **DOSSENNUS** الأحدب الأفاق الذى يدعى مرة مهنة ناظر المدرسة، ومرة أخرى مهنة الطب. الشخصيات جميعها تستعمل القناع أثناء التمثيل.

لم يتطلب هذا النوع من المسرحيات إلا خشبة مسرح بسيطة، تقام وتنفض في وقت قليل ليسهل الانتقال بالعرض إلى أماكن عدة، لقد بلع المسرح الأغريقى هذاالنوع البسيط من العروض، ولنقل ان ظهور الدرامات الشعرية اليونانية القديمة كان سببا في اندثار (أتيلانا). لكن الثابت أن المسرح الرومانى فيما بعد قد استقى الكثير من مرحه وعروضه وخفة وزنها الدرامى من النوع القديم (أتيلانا).

احتفال النصر TRIONFO

وهو التعبير المعروف في اللغة الإنجليزية باسم TRIUMPH. تقليد لاحتفال رومانى قديم، كان يقام تكريما لقائد أحرز نصرا حاسما على عدو أجنبى،وسط مظاهر الابتهاج والنصر.

لهذا الاحتفال مكان في المسرح. وله شخصيته ومظاهره التى تواجدت في مسارح عصر النهضة،متوارثة عن القرون الوسطى من المراسم الطقسية والتشريفات الدينية التى كانت تقام داخل الكنسية CEREMONY.

تتوسع هذه الاحتفالات بداية من عام ١٤٤٣م في إيطاليا، وتصبح موضة من موضات احتذاليات النصر. تظهر في مدن نابولى NAPOLY، روما ROME، ميلانو MILANO ، رجّو REGGIO.

وفى فيينا WIEN بالنمسا تظهر هذه الاحتفالات في عام ١٤٨٥م بمناسبة اعتلاء الملك ماتياش MÁTYÁS العرش . وفى شمال أوروبا عُرفت هذه الاحتفالات باسم (أنتيفيربن ANTWERPEN) وسادت كل هذه الاحتفالات مظاهر فنون التمثيل، كما دخلت الزخرفة والتزيين ضمن هذه الاحتفالية كما في اعتلاء ملك فرنسا العرش الفرنسى.

إحساس اسطاطيقى AESTHETIC SENSATION

المقصود بالإحساس الاسطاطيقى هو الإحساس الجمالى. ومن مزايا الإنسان أنه باستطاعته عن طريق السمع والبصر أن يحدد أو يقول رأيه في القوى الإنسانية، وأن يظل رأيه هذا حاملا لما أسماه

العلماء (النوعية الجمالية) .وهو ما نطلق عليه (التمييز). والذى يجعله كإنسان قابلا لاعطاء المعلومة الاسطاطيقية.

ينمو الإحساس الجمالى ويتطور من بيئة الفرد، إلى جانب ملاحظاته الحسية في الحياة. إن للإنسانية وتحول طبيعة الإنسان إلى شكل أكثر إنسانية وأرقى خلقا دخل كبير في هذا التطور والنمو. وكل ذلك يخلق عملية (إعلاء) في مجتمعه ينطق بها سلوكه و تعامله وصبره وقدرته على احتمال الصعب ومشاغل الحياة.

يسير بأحاسيسه إلى النعومة ودقة الإدراك والإحساس بأقل الأشياء في سرعة ، وفى دقة متناهية. الأمر الذى يجعله أكثر حساسية في السمع وأعمق انتباها في الموسيقى، وأقوى في النظرة.

تبدأ مرحلة الإحساس الجمالى عندما يبدأ الإنسان في استعمال نشاطه ووعيه للأمور وللأحداث الجارية من حوله، وكذا في اهتمامه بالفنون وعلى مساحاتها العريضة.ومن الطبيعى أن الانتاجات الفنية المختلفة تؤثر على نمو الأحاسيس الاسطاطيقية فتصقلها وتجلوها وترتفع بصاحبها إلى درجة عليا من الوعى والإنسانية معا.

إحساس الحياة — LIFE SENSATION

الإحساس بالحياة، هو مجموعة العلاقات الحسية التى تتجمع وتنضم نحو بعضها البعض لإبراز حقيقة ما بداخل الإنسان. وتشترك الخبرة العملية في تكوين الذاتية عند الفرد، إضافة إلى الوعى ذى الدرجة العالية، بما يحقق ما يسمى وجهة النظر أو الرؤية أو التصور.

ولعكس أحاسيس الحياة في الفن، يقتضى الأمر التنقيب عن المضامين الحسية والمزاجية والهوائية لتضمينها الشكل الفنى بواسطة

الأسلوب، من خلال الإيقاع، وبمساعدة اللحظـــات الرمزيـــة والكنائيـــة أحيانا، وبالإضافات الجمالية أحيانا أخرى.

وفى فنون التقليد والمحاكاة فان المضامين عند وجهـــة النظـــر المحددة هى التى تعكس لحظـــات المضمـــون والشـــكل وتصقلـــهما ، وتُظللهما، وتحكمهما، وتكمل من وظائفهما.

يحدث أحيانا أن يتصادم مضمون وجهة النظر مع إحساس الحياة في فنون التقليد والمحاكاة، خاصة عندما يبتكر الفنان جديدا غير تقليدى أو مخالف لما سبقه، وما يعتبره هو أمرا هاما لتكوينه الفنـــى ،ســـواء وصل الفنان المبدع إلى التفاصيل فيما يراه أو لم يصل بعد. وخاصيـــة هذه الحالات الابتكارية أنها تحتوى على محركات (موتيفات) تخلع على ما يراه الفنان كثيرا من نقاط الرمز أو الكناية.

لكنه من الملاحظ أنه كلما كان التعبير الفنى لفن من الفنون عالى المستوى في درجتى المعرفة والغريزة (التجربة الحياتية والأصل فـــي الطبيعة) ،بقيت داخل التكوين الفنـــى مســـاحات شاســـعة مـــن الفـــن وعناصره، لأن إحساس الحياة يبقى ظاهرا في كل لحظة من لحظـــات هذا التكوين. وكلما كان العكس، ظهرت السلبية والأحاسيس المضـــادة وغير الطبيعية والمزاج الملئ بالافتعال. وكلها أشياء تقود إلـــى بـــدل التعبير وليس التعبير نفسه.

أخلاقيات الممثل ETHICS OF ACTOR

تستند أخلاقيات الفنان الممثل، على السلوك والنماذج والمعـــايير والمبادئ التى يعتنقها ويعمل بها في مهنته المسرحية. حيث تتضمن هذه العناصر طريق الممثل من البداية إلى النهاية في الدور المسرحى، وفى

الحياة، وفى التعامل مع زملائه الفنانين، ومع أفراد مجتمعه. والممثـــل الذى يُعد موجها أخلاقيا للقيم والمبادئ، تقتضيه واجبات ومســـؤوليات مهنته، أن يكون هو البادئ بنفسه في مسلكه تجـــاه هـــذه الأخلاقيـــات، والشرف، والرجولة، والكلمة الحقة العادلة.

كان ستانسلافسكى هو أول من وجه في دراساته إلى مثل هـــذه الموضوعات، الجادة والحيوية في مهنة فنان المسرح الحقيقى.

آداب وفنون الشرق EAST LITERATURE & ART

هى الآداب والفنون المختلفة عن زميلاتها في القارة الأوروبيـــة، نتيجة نشأتها في تربة أخرى، وتعرضها لأجـــواء شـــرقية ذات طـــابع خاص.

تتواجد آداب وفنون الشرق الأوسط في البلاد العربية والفارسـية والتركية والجروزية(نسبة إلى جروز)، والأرمنية. ونعثر عليـــها فـــي الشرق الأقصى في اليابان والهند والصين ومنغوليا وكوريـــا وفيتنـــام وإندونيسيا.

يعود سبب الطابع الخاص لهذه الآداب والفنون إلـــى التطـــور التاريخى الخاص لمجتمعاتها، وإلى جغرافية هذه البلاد،وإلـــى أطـــوار الإنسان وأجناس البشر فيها، كما يعود إلى اللغة وإلى الديانات الســـائدة هناك. فطبيعة التطور التاريخى مثلا هى التى أضاعت تاريخ الأدب في الهند وساعدت على عدم ظهور الرواية الشعرية وبعض نماذج الغنائية، كالشعر الغنائى في الحب عنـــد الصينييـــن (وأقصـــد تحديـــدا الشـــعر العاطفى).

وبظهور العبادات الدينيـــة المختلفـــة فـــي الإســـلام والبوذيـــة واللاماوية(المذهب البوذى المنتشر في التبت ومنغوليـــا) نشـــأت آداب وفنون دينية ذات طابع خاص.

ويتضح الاختلاف عن الأوروبيين وفنونهم خاصـــــة فـــي فـــن الموسيقى والفنون التشكيلية. ففن الرسم في الصين - وبتأثير منها فـــي اليابان وكوريا وفيتنام - نجده على الورق وفى استعمال للريشة، كمـــا نجده أحيانا على الحرير. وتنتمى موضوعاته في الغالب إلى الطبيعـــة والجبال، وما هو غائب عن بلادهم، ويتخيله ذهن الفنان وقريحته.

كما يرتكز فن النحت عند الهنود على الرضحـــة أو الصخـــرة الواحدة للتمثال كله.ويتخذ فن الموسيقى في الشرق آلات موسيقية خاصة تناسب أغانيهم وموسيقاهم. ولا تنفصل هذه الغرابة عن الآداب الشـرقية أيضا.

حقيقة أنها آداب وفنون تتأثر بالآداب والفنون الأوروبية، لكنـــها مع ذلك تحمل ظلال الأصل الشرقى، الأوسط منها والأقصى.

إدوارد جوردون كريج EDWARD GORDON CRAIG

(١٨٧٢/١/١٦- ١٩٦٦/٧/٢٩م)

مصمم ديكور ومخرج مسرحى ومُنظر مسرحى انجليزى. ابـن الممثلة الإنجليزية إلين تيرى ELLEN TERRY (١٨٤٧- ١٩٢٨م).

بدأ اشتغاله بالفن المسرحى ممثلا في عام ١٨٩٧م. ثم تحول إلى الإخراج المسرحى. ولما لم يحقق أفكاره الفنية يهاجر عام ١٩٠٤م إلـى خارج بلاده، ليخرج عدة مسرحيات قليلة في أنحاء متفرقة من العـــالم،

وليصمم الديكورات المسرحية عند الممثلة والمنتجة المســرحية DUSE والمخرج أوتو براهم OTTO BRAHM وعند الروسى ستانسلافســكى. وكان آخر تصميم له لدراما ابسن عــام ١٩٢٦ م المســماة (المطــالب بالعرش PRETENDER) في كوبنهاجن.

تقوم نظرية كريج في المسرح، على أن الكلمة تخنق المســرح. باعتبــار أن المســرح فــن بصــــرى. ابتــــدع كذلـــك فكـــرة ÜBER - MARIONETT للحد من أهواء الممثلين الخاصة وحرياتـــهم الذاتية التى تفسد الشخصية المسرحية التى يقومون بأدائــها . رفــض كريج الإخراج مرات ومرات بأساليب المسرح العتيقة . انطلق في فكـر الممثل مـــن فلســفة فريدريــش نيتشــه FRIEDRICH NITZSCHE المعروفة بالإنسان الكامل UBERMENSCH،التى تقول بأنه ينبغى على القيم التى نضيفها إلى الحياة، أن تعمل على السمو بمستوى الإنســـانية للوصول إلى خلق نوع جديد. وقد أراد كريج تحقيق هــذا النــوع فـــي المؤسسة المسرحية.

ترك كريج للمسرح ١٨ كتابا، لم يترجم منها الا القليــل القليــل للغتنا العربية الأم. وهذه الكتب هى:

1) GORDON CRAIG'S BOOK OF PENNY TOYS -LONDON, 1899.
2) BOOK PLATES- LONDON, 1900
3) THE ART OF THE THEATRE- LONDON 1905
4) ON THE ART OF THE THEATRE LONDON, 1911
5) TOWARDS A NEW THEATRE - LONDON 1913.
6) A LIVING THEATRE- FLORENCE 1913.
7) THE THEATRE ADVANCING - BOSTON 1919.
8) PUPPETS AND POETS- LONDON, 1921.
9) SCENEL - OXFORD, 1923.
10) WOODCUTS AND SOME WORDS- LONDON, 1924.

11) BOOKS AND THEATRES- LONDON 1925.
12) NOTHING OR THE BOOK PLATE- LONDON, 1925.
13) HAMLET- WEIMAR, 1929.
14) HENRY IRVING- LONDON, 1930
15) A PRODUCTION- 1926- OXFORD, 1930.
16) FOURTEEN NOTES- SEATTLE, 1931.
17) ELLEN TERRY AND HER SECRET SELF- LONDON, 1931.
18) TNDEX TO THE STORY OF MY DAYS – LONDON, 1957.

إدوارد يونج **EDWARD YOUNG**
(١٦٨٣- ١٧٦٥م)

شاعر وعالم جمال انجليزى. عُرف بنظرته المادية(الماتيريالية) في عصر النهضة الإنجليزى. اعتمدت أبحاثه على الأصالة ومستتبعاتها ومصادرها. تعتمد نظرته في الأصالة على الطبيعة والتقليد والمحاكاة. تؤيد عبارته(العبقرى الحقيقى هو ابن الطبيعة) كل معتقداته.

أدولف آبيا **ADOLPHE APPIA**

من مواليد جنيف GENEVE فى١/٩/١٨٦٢، والمتوفى في نيون NYON في ٢٩/٢/١٩٢٨م مهندس ديكور سويسرى، ومُنظر مسرحى في الإضاءة والألوان. بعد انتهاء دراسته الجامعية في باريس، التحق بمسرح(بايرويت BEYREUT) حيث وثّق علاقة فنية مع

ريتشارد فاجنر الـــذى أشـــرف وأســـس هـــذا المســـرح RICHARD WAGNER (١٨١٣/٥/٢٢- ١٨٨٣/٢/١٣م).

لم يستسلم آبيا لإغراءات الطبيعية التى كانت تسود المسارح العالمية في وقت ارتباطه بالمسرح. فعادى الطبيعية وواجهها في عنف. ويصـــدر لذلك عمله التنظيرى الأول في المسرح بعنوان(إخراج درامات فاجنر- LA MISE EN SCENE DU DRAME WAGNERIEN يفنـد فيـه وجهات نظره في رسالة إلى رسامى وملونى الديكورات مقترحا عليـهم استعمال متطلبات خشبة المسرح من أبعـــاد الرؤيـــة الثالثـــة THIRD DIMENSION.

ثم يعيد إطلاق بحثه المسرحى الثانى في عام ١٨٩٩م بعنـــوان (الموســـيقى والمســـرح - DIE MUSIK UND DIE INSZENIER UNGOT.

وفى هذا البحث يحلل بالتفصيل نظرية خشبة المسرح، مشـــيرا إلى شكل العرض المسرحى الذى يجب مراعاته في دقة، وإلى متطلبات الدراماتورجيا فيه. بمعنى أن العمل على تكوين وحدة فنية فوق خشـبة المسرح، يستتبع بالضرورة التفكير في العناصر(البلاستيكية) المبدعـــة التى تُكون الخلفية عن مناظر مرسومة وملونـــة ، واضـــاءة متناغمـــة الألوان في غير تعارض مع ألوان المناظر أو الديكور، لابراز الممثـــل ككائن حى متحرك وسط هذا الميدان (اللونى الاضائى).

ومع أن نظرياته القيمة لم تجد طريقها إلى التطبيق في المســـرح إلا أنها انتشرت في كل المسرح الأوروبى كأساس فنى جمالى للإضاءة وللون في المسرح وفوق خشبة المسرح.

آرثرشوبنهاور ARTHUR SCHOPENHAUER
(١٧٨٨-١٨٦٠م)

فيلسوف ألمانى لاعقلانى. واللاعقلانية هى مذهب فلسفى يقـــدم اللامعقول على المعقول. ويقول بأن العالم لا يُـــدرك كلـــه بالمعرفـــة الواضحة بل هو يتضمن أيضا بقايا غير معقولة وغير قابلة للتأويل.

ينتمى شوبنهاور في فلسفته إلى المثالية الاعتبارية عند كـــانط، وفى اختلاف طفيف معه.

تنبثق النظرة الجمالية عنده من أن الفن هو(رغبة) في البحـــث عن الأهم بلا مصلحة،على اعتبار أن النظرة إليه (إلى الفـــن) نظـــرة تأملية صوفية. يعتبر شوبنهاور فن الموسيقى هو أعلى مراتب الفنـــون، لأنه يعكس الرغبة وفى الحال. في حين يرى أن بقية الفنون الأخـــرى تستعمل كل منها وسائل مناسبة لإبراز الرغبة.

أصبحت نظرياته شعبية في النصف الثانى من القـــرن التاســـع عشر الميلادي ، وتأثر بها نيتشه F. NIETZSCHE

أرسطو - أرسطوطاليس ARISTOTLE
(٣٨٤- ٣٢٢ ق.م)

فيلسوف يونانى وتلميذ أفلاطون، الذى يشق عصا الطاعة علـــى بعضٍ من تعاليم أستاذه. وهو الموجد للمنطق العلمى، وعلـــم الفلســـفة (الميتافيزيقيا)، والمنظم لقواعد وأصول علم الطبيعيات في عصره، بانيا صرح وأصول علم النفس(السيكولوجى PSYCHOLOGY)، والمقعّـــد

للآداب والسلوك ، وعلم متعارفات حسن المعاشرة، والمتبحر في علــوم الجمال.

يكمن مفتاح مشكلات علم الجمال عنده في التقليــد والمحاكـــاة. معتبرا أن الفن هو الإنسان القادر على التقليد والمحاكاة.

جرّب أرسطو في السياسة وفي الشعر (كتابه فن الشعر ما يزال خالدا). كما جرب في الموسيقى والرقص والفنون التشـــكيلية مســـاهما بالقواعد والنظريات.وللنحت حظوة خاصة لديه. سجل كثيرا من الآراء في نظرية (الجمال). ووقف بخاصة موقف التضاد مع أستاذه أفلاطون في تفسيراته النظرية – على اعتبار أن أفلاطون وضـــع فروقـــا بيـــن الجمال والخير. يعترف أرسطو بأن الجمال الطبيعي أحيانا مـــا يكـــون قبيحا بالنظرة الأخلاقية. ويقرر بأن التكوين الفني حدث سيئ أو خـاطئ يمكن تحويله إلى شكل جميل أيضا. وعلى هذا تتحدد نظرة أرسطو فـــي أن الحدث كلما كان خيّرا كان جميلا.

إن الشعر والتراجيديا والكوميديا كثيرا ما يعرضون العديد مـــن سيئات الإنسان وغروره وسلاطته وصلافته وشروره. لكـــن الجميـــل وسط هذه الصورة الكريهة أن توضع الأمور في مكانها (أخلاقيا) لتكون خيّرة في النهاية، وجميلة في النهاية أيضا. ليذهب الظالم إلى الجحيـــم. لكن الخير يجب أن يظهر في الختام وترتفع عنه أنوار الصالـــة وقيـــم الحق. وعلى ذلك يصبح الجمال شيئا نسبيا لكل ما يظهر فيه من خـــير أو حق.

يتحدث أرسطو في كتابه (السياسة) عن فن الموسيقى محلـــلا أن الإيقاعات والغنائية يجب أن تنتـــهيا إلـــى صـــور تُلخـص المشـــاعر والأحاسيس، مثلها مثل الصورة سواء بسواء (المقصود هنا هو صورة الإنسان). وهو في كتابه (فن الشعر) يقسم الشخصيات إلـــى قســـمين:

شخصيات سوية نجدها في الملاحم والتراجيديات، وأخرى سيئة تمـــلأ الكوميديات .

يلعب(التطهير) فيالدراما عنده دورا له خصائصه وثوابتـــه، إلى جانب الحدث الحقيقى الخالى من السرد والتفصيلات . إضافة إلـــى التعبير اللغوى والشخصية المسرحية وترتيب خشبة المسرح وتشـــكيل الموسيقى لخدمة الدراما.

وتلعب الوحدات الثلاث في نظريته دورا كبيرا وهاما(وحـــدات الزمان، المكان، الموضوع). والغريب أن الوحدات الثلاث بنظرياتـــها المستقلة في كل وحدة لا نجد لها مكانا في عصره، حتى اكتشفها عنـــده النقاد الفرنسيون في القرن السابع عشر الميلادى. لأن تعاليم أرسطو لـم تذكر شيئا إلا عن وحدة الزمان عند التراجيديا فيما قالت به مـــن أنـــه يمكن تمثيلها في يوم واحد أو أكثر للتعبير عن أحـــداث الدرامـــا. أمـــا بالنسبة لوحدة المكان فلم نحصل على شئ من عنده أو مما بقى منه، إلا أن الدراما التراجيدية ليست بمستطيعة أن تظهر مرة واحدة في أكثر من مكان واحد. وهى كلها أشياء تتعلق في الحقيقة بشكل خشـــبة المســـرح اليونانى القديم وبالدراماتورجيا الإغريقية بالدرجة الأولى.

أرميت تساكونى ERMETE ZACCONI

ممثـــل مســـــرحى وســـــينمائى إيطـــــالى (١٨٥٧/٩/١٤- ١٩٤٨/١٠/١٤ م). بدأ حياته بتمثيل أدوار العشاق في المسرحيات فـــي فرقة (سيزار روسى CESARE ROSSI) المسرحية . مثّل تســـاكونى في هذه الفرقة أدوارا كبيرة في مسرحيات قوية.

(الأشباح لابسن، صديق النساء لالكسندر ديماس الابــــن، جرنجــوار GRINGOIRE لمؤلفــها الفرنســـي الدرامـــي تيــودور دو بــــانفيل THEODORE DE BANVILLE والمعروفة بنفس الاسم).

يُكون تساكونى مسرحا خاصا به في عام ١٨٩٤م ويسير به إلى عدة بلاد أوروبية. قدّم في هذه الجولة الفنية درامات (هملت، الملك لير، ترويض النمرة – شيكسبير).

أرنست بوش ERNST BUSCH

(من مواليد كيل KIEL في ١٩٠٠/١/٢٢م. ممثل ألمانى تدرب في فرق الهواة الألمانية ثم اشترك مع مسرح ميــــدان نولليــن دورف THEATER AM NOLLENDORFPLATZ تحـــت قيـــــــادة بيسكاتور PISCATOR. يهاجر إلى خارج ألمانيا في ثلاثينيات القــــرن الحالى. ويعود إلى ألمانيا الديمقراطية ليكون عضـــوا بفرقـــة مســـرح البرلينر إنسامبل BERLINER ENSEMBLE بقيادة برتولت برخت.

يحقق بوش أعظم نجاحاته المسرحية فـــي درامـــات برخـــت ، وبخاصة الملحمية منها. فيمثل في درامات(الأم شجاعة وأولادها- دور الطباخ، وفى دائرة الطباشير القوقازية- دور القاضى أزداك AZDAK، ويمثل دور جاليليو في دراما جاليليو جاليلى).

وأرنست بوش هو واحد من أعظم ممثلـــى العصـــر، بتمثيلـــه الواقعى والملحمى معا.. فهو يجمع بين أسلوبين من أســــاليب التمثيـــل المعاصر.

المقصود باستوديو الممثل، هو الأستوديو الذى قام علم ١٩٤٧م في مدينة نيويورك NEW YORK لإعداد الممثلين في المهنة المسرحية،بجهود المخرج المسرحى الأمريكى إليا كازان ELIA KAZAN (من مواليد ١٩٠٩/٩/٧ م، لى ستراسبرج LEE STRASBERG المخرج الأمريكى من مواليد ١٩٠١/١١/١٧م). وقد ساعدهما فىالتدريس باستوديو الممثلين كل من روبرت لويس ROBERT LEWIS واتشريل كراوفورد CHERYL CRAWFORD

انتهج نظام الاستوديو في تعليم الممثلين جانبين هامين :

الجانب الأول، الاستفادة من تعاليم ومنهج الروسى ستانسلافسكى في طرق التعبير عند الممثل، وتقنية الممثل، ومعايشة الدور المسرحى داخليا وخارجيا.

والجانب الثانى، الذى ارتكز على فلسفة (مسرح الجماعة- GROUPE THEATRE) الذى اعتنى بظلال الواقعية السيكولوجية. وقد أفاد استوديو الممثلين من الجانبين في منهجه، وهو منهج جذب إليه الممثلين وهواة المسرح وبخاصة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

من أشهر المتخرجين في استوديو المسرح مارلون براندو MARLON BRANDO، الممثلة جولى هاريس JULIE HARRIS (١٩٢٥/١٢/٢م) ، جيمس دين JAMES DEAN ، بول نيومان PAUL NEWMAN

أصل الكلمة اليونانية AISTHESIS . والتعريف باللفظة يحـــوى علوم الفلسفة . يُعتبر الكسندر جوتليــــب بومجـــارتن (١٧١٤/٦/١٧-١٧٦٢/٥/٢٧م) ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN أول المصنفين والمنسقين لمعنى كلمة (الجمال) بمحاضراته التى ألقاها فـــي جامعة فرانكفورت، ثم طورها وضمنـــــها كتابـــه المعنـــون(تـــأملات MEDITATIONES).

يطلق على تعريف (الاسطاطيقا) علم فلسفة الفن. على اعتبـــار أن (الاسطاطيقا) تتوخى الانضباط والشكل المتناسق إلى أبعد الحـــــدود داخل التكوين الفنى.

تنتمى الاسطاطيقا تاريخيا إلى ثقافة العصر الشرقى القديم فـــي مصر وبابل والهند والصين. وهناك شواهد أدبية قديمة على وجودهـــا ، حيث تظهر خطوطها في الدين والسياسة والأخلاق والفلسفة.

وفى العصر اليونانى القديم يتعــــرض لـــها الفيثـــاغوروثيون، والفلاسفة ســـقراط وأفلاطـــون وديمقريطـــوس، والكُتـــاب والشـــعراء أرسطوفانيس وأبيكوروس . يحددون لها القواعد العلمية وكثيرا مـــــن الأساسيات العلمية والفنية، إضافة إلـــى علمـــاء جمـــال مثـــل ســـنكا، لوكريتوس، هوراتيوس، كوينتليانوس.
SENECA, LUCRETIUS,HORATIUS, QUINTILIANUS

تُعتق الاسطاطيقا في عصر النهضة من التشكيل الدينى والآلـــهى الذى كان سائدا في العصور القديمة،على يـــد شيكســـبير، إراســـموس، بتراركا، ألبرتى، ليوناردو دافنشى، كاستيجليون، ميكلانجلو، برونــــو، ديرر، فيكو، مونتين، مورس

W.SHAKESPEARE, D. R. ERMASMUS, F. PETRARCA, L.B. ALBERTI, LEONARDO DA VINCI, B. CASTIGLIONE, MICHELANGELO, G. BRUNO, A. DURER, G.B.VICO, M.MONTAIGNE, TH. MORUS

وكلهم قد اشتغلوا على فلسفة النور والظل، وقواعد التونات والظلال في الرسم والتصوير، ونظم الأسلوب،ومركزية الفن، لخدمة الإنسان ومتطلباته المثالية.

ثم تتبع فترة الكلاسيكية الفرنسية برجالها بوالو،كورنى، راسين، بوفون**N.BOILEAU, P. CORNEILLE, J. RACINE, G. L . BUFFON** ليرفضوا الدين من كل الفنون في فكر جرئ.

ينتمى إلى علماء الجمال في عصور النهضة كل من شافتسبورى، هوم، بيرك، يونج، هيرد، ديديرو،روسو، بومجارتن، هردر.

A. SHAFTESBURY, H.HOME, E. BURKE, E. YOUNG, R. HURD, D.DIDEROT, J.J.ROUSSEAU, G. BAUMGARTEN, J. G. HERDER.

ويتميز الألمانى ليسنج **G.E. LESSING**بوضعه الفروق الجوهرية بين وسائل التعبير عند كل من الأدب والفن التشكيلى بتحليلاته الأدبية والفكرية ومناقشته للمشكلات النابعة بينهما (اسطاطيقيا) ،كما اشتغل بالاسطاطيقا الفيلسوف، هجل، شيللر، جوته، شللنج، كانط

G.W.F.HEGEL, F. SCHILLER,J .W. GOETHE, F. SCHELLING, I. KANT

مع دوران القرن الثامن عشر الميلادى ودخول القرن التاسع عشر الميلادى في عصر الكلاسيكية الألمانية.

وبينما فحص كانط خصائص الاسطاطيقا في مستوى التجريب ولأول مرة، نجد هجل يفحص النظم المثالية للعالم بالطريقة الدياليكتيكية، وفى اعتبار شديد للقواعد التاريخية.

ومما لاشك فيه أن الاسطاطيقا الماركسية التى اتبعت بعد ذلك فلسفة خاصة قد اعتمدت على كثير من آراء ونظريات هجل . ومثّلها فلاسفتها بالينسكى، تشارينسافسكى، دوبروليوبوف

V.G.BELINSKI, N.G.TCHARNISEVSKI, N.A. DOBROLJUBOV.

حيث الاحساس عندهم محصلة تاريخية للعمل ولظروف الإنسان.

اسطوانة صوتية **RECORD**

الاسطوانة هى احدى الأدوات الصوتية المستعملة قديما في المسرح. تحمل الاسطوانة الصوتية الغناء والموسيقى وصوت الإنسان، وأصوات عديدة أخرى كأصوات الطيور والحيوانات والطبيعة.

الاسطوانة الصوتية من مستلزمات العمل الفنى المسرحى، أو لنقل كانت كذلك في بدايات القرن العشرين. إذ كانت تستعمل كمؤثر صوتى هام داخل مضمون العمل المسرحى أو التكوين الفنى في المسرح.

وبالتطور العلمى المتتابع ظهرت من الاسطوانات الصوتية، الاسطوانة طويلة المدى التى يصل زمن احتمالها إلى ساعتين، اسطوانة الميكرو **MIICRO** الدقيقة.

أسطورة MYTH

هى الخرافة الدينية القديمة أو التُرهة أو التلفيقة أو الخزعبلـــة. أصل الكلمة اليونانية MUTHOSZ وهى أحد الأشكال التى تُفصح عــن شكل المجتمع البادئ في القديم.

في الأسطورة يتواجد الرجل الأول البدائى بتفكـــيره المحـــدود، الخائف من الطبيعة وعناصرها وبرقها ورعدها،والمفكر- بحدود تفكيره وعقله- في القوى الاجتماعية من حوله. وهو ما أدى إلى اعتقاداته فـــي الآلهة وأنصاف الآلهة والخرافات القديمة والأساطير.

تظهر الطبيعة في الأسطورة وخلفها القوُى العلوية في العاصفـــة البحرية الهائجة في (الأوديسا) نتيجة غضب بوسيدون POSEIDON اله البحار. إن بوسيدون لا ينتمى إلى عالم الحقيقة بقدر ما ينتمى إلى عــالم الأسطورة والخرافة. وعلى قاعدة بوسيدون تقف كل آلهة اليونان.

كان من الطبيعى- وهذه هى الصورة- ألا ينفصل الفـــن عـــن الدين .أن يظهرا معا في ضياع أوديب وأورست والكترا باسم (القضاء والقدر). وفى العصر الحديث عاد الشكل الأســـطورى فـــي درامـــات الطليعة، كما نعثر عليه أحيانا في بعض الأعمال السيريالية فـــي الأدب، وفى التجريديات، حيث عناصر خداع الرؤيـــة، الســـيمياء، الشـــعوذة، والواقعية البدائية الأولى.

أسطورة شعبية BALLADE

الأسطورة الشعبية هى أحد أنواع الشعر الشعبى. وهى نوع لفت نظر الأدب وعلم الجمال إليه طويلا.

ترجع أول جهود الأسطورة الشعبية إلى عـــام ١٥٩١م عندمـــا جمع فيدل VEDEL أساطيرا قديمة في كتاب بعنوان (الأساطير الشعبية الدانمركية)، وهو ما أُكتشف في عصر النهضة والعصر الرومانتيكى.

ثم عُرفت بعد ذلك محاولات أخرى للبحـــث عـــن الأســـطورة الشعبية،سجلت جهود كل من الإنجليزى توماس بيرســـى،الاســـكتلندى جيمس ماكفرسون ، الاسكندنافى يوهان جوتفريـــد هـــيردر، واخـــوان جريم، والسربى تالقى.

TH. PERCY, J. MACPHERSON, J, G. HERDER, GRIMM BROTHERS, TALVJ.

وفى القرن التاسع عشر الميلادى تنشط حركـــة البحـــث عـــن الأسطورة الشعبية على الأساس العلمى التخصصى بجهود الدانمركـــى نيكـــولاى فردريـــك ســـافارين جرانـــت فيـــج (١٧٨٣- ١٨٧٢م) **N .F .S. GRUNDTVIG** ثم تتتابع الحركة العلمية في القرن العشـــرين بفضل الألمانيين ماير، ســـيمان . والروســـيين أندريـــف، بـــلازوف **MEIER, SEEMANN, ANDREJEV, BALASOV**

اسكتش **SKETCH, GROUND PLAN**

يُستعمل الاسكتش في فن المناظر المســـرحية. وهـــو المحطـــة الأولى في عمل تصميم المنظر في المسرح.

وفى الاسكتش ابراز دقائق الرسم، وخشبة المسرح بكل جوانبـــها وخلفياتها وآفاقها، في إظهار للأبعاد، الظلال، والمساحات ، والفتحـــات على خشبة المسرح أو في المنظر المسرحى المطلـــوب. كمـــا يُعنـــى

بوضعية الأثاث. ويتقيد المصمم للاسكتش بتعليمات المخـــرج، ويتفـــهم الأبعاد النفسية في العمل المسرحى.

إسكينيه SZKENE

المقصود (بالاسكينيه) هو هذه الخيمة التى كانت مستعملة في العروض الإغريقية، بالقرب من مكان الأوركسترا، وعلى أبعد نقطة من جمــاهير النظارة.

استُعملت اسكينيه لتغيير ملابس الممثلين عند انتقالهم من لوحـــة إلى لوحة أو من مشهد إلى آخر.

استعملها سوفوكليس لأول مرة كخلفية للميدان المسرحى الـــذى تجرى عليه الأحداث . وفى القرن الخامس قبل الميلاد بُنيت اســـكينيه أول مرة من الحجر ، وبذلك أصبحت ثابتة المكان .وفى القرن الرابـــع الميلادى أصبحت اسكينيه من طابقين اثنين.

اشتراك المسرح THEATRE SHARE

هو نظام وُضع لاستقطاب الجماهير للدور المسرحية. وقد مـــر النظام بتجارب عديدة منذ أربعينيات القـــرن العشـــرين فـــي فرنســـا، وبخاصة في تجارب الفرنسى جـــان فيـــلار JEAN VILAR ، وفـــى المسرح القومى الشعبى الفرنسى.

ثم تبنت الدول الاشتراكية (سابقا) هذا النظام بعد الحرب العالمية الثانية لاستقطاب الجماهير التى عُزفت عن الذهاب للمسرح بعـــد آلام الحرب وموجات ظلام الحياة في المدن والقرى، وتشـــجيعا للطبقــات البسيطة وأنصاف المثقفين والمتعلمين على ارتياد المسارح المختلفة.

والنظام يضع اشتراكا (على غــرار اشــتراك الأوتوبيـــس أو القطار أو الترام) يشتريه المشاهد صيفا قبل بداية الموســم المســرحى الذى يبدأ عادة في شهر سبتمبر من كل عام. وهـــذا الاشـــتراك يتيـــح للمشاهد مشاهدة خمس مسرحيات من مسرحيات الموسم المسرحى، التى عادة ما تكون سبعة أو ثمانية ليدخل إليها وقت عروضها علـــى مـــدار الموسم المسرحى السنوى كل عام. وليحتل كرسيا معينا في صف معين في يوم معين من أيام عروض المسرحية. وطبعا بثمن معيـــن أيضـــا، يختلف بحسب طاقة المشترك ماديا.

هناك أنواع لهذا الاشتراك. فهناك اشتراك في خمس مســرحيات كلاسيكية مثلا، يضعها المسرح ضمن برنامجه أو (ريبرتواره) السنوى. أو اشتراك لمسرحيات شبابية أو تجريبية تكون ضمن برنامج المســـرح كذلك.

ومن فوائد نظام اشتراك المسرح ، أنه يضمن لصاحب الاشتراك الحق فى مشاهدة مسرحية ناجحة تُقبل عليها الجماهير، دون الحاجة إلى البحث عن شراء تذكرة الدخول في حالة النجـــاح الســـاحق للعـــرض المسرحى. كما أنه يُدرب المواطن على الذهاب باستمرارية إلى المسرح أو الأوبرا أو الأوبريت، كل بحسب هوايته ومزاجه الخاص الحر.
كما أن تحديد يوم مقدما للذهاب إلى المسرح، يجعل مـــن هـــذا اليـــوم (احتفالية) لها معناها ومغزاها الثقافى في حياة الإنسان.

وفضلا عن ذلك، فان نفس نظام الاشتراك يساعد إدارة المسرح مقدما على تدعيم مركزها الاقتصادى، بالمال الذى تحصله صيفا، لتصرف منه أحيانا على إنتاج المسرحيات ، إضافة إلى إعانة الدولة المخصصة للمسرح بطبيعة الحال.

والاشتراكات عادة ما تكون مخفضة الأسعار. لذا تجد إقبالا شديدا وقت الإعلان عن مسرحيات الموسم الجديد من قبل الجماهير.

تعود المحاولات الأولى والبادئة لنظام الاشتراك المسرحى إلى القرن الثامن عشر الميلادى في المسارح الفرنسية والمسارح الألمانية،وفق نظم تغيرت الآن تغيرا جذريا.

أشكال فنية مختلطة MIXED ARTISTIC FORMS

الأشكال الفنية المختلطة هى أنواع أدبية أو فنية مختلطة متنوعة. أى ناشئة عن سلالتين مختلفتين أو أكثر في بعض الأحيان.

ظهرت هذه الأشكال عبر عصور التطور ا لمسرحى. فهى أشكال خارجة على قواعد النوعين الأصليين اللذين أشار إليهما أرسطو.وأعنى بهما الدراما بوجه عملتها المزدوج (التراجيديا، الكوميديا).

قامت هذه الأشكال في مناهضةٍ لقواعد ونظريات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة في القرن الثامن عشر الميلادى، وفى تمرد على التمسك بهذه القواعد والنظريات، ومن أهمها قانون الوحدات الثلاث في نظرية الدراما، وابتعدت هذه الأشكال عن تحقيق نوع من (اللونية) على مسيرة الدراما والعرض المسرحى تبعا لذلك. ومن المنصف لحركة الأشكال الفنية المختلطة الاعتراف بأن فضل استمراريتها مؤخرا فى

تاريخ المسرح والآداب المسرحية يعود إلى تأييد عدد غير قليـــل مـــن الفلاسفة وكُتاب الدراما المرموقين لفكرة المزج والخلط.

ففى عام ١٦٠١م يناهض جوارينى GAURINI فـــي دراســـته النظرية الوقوع في براثن التراجيديا الخالصة أو الكوميديا الخالصـــــة، حتى قبل مولد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة.

فإذا ما بحثنا في التاريخ المسرحى، وجدنا الأســـبانى لـــوب دو فيجا LOPE DE VEGA (١٥٦٢-١٦٣٥م) في مسرحياته يتبع وجهـــة نظر جوارينى، سواء علم ببحثه أو لم يعلم.

كما تعرض الفيلســـــوف الفرنســـى دينيـــس ديديـــرو DENIS DIDEROT (١٧١٣- ١٧٨٤م) في القرن الثامن عشر الميلادى فـــي دراسته عام ١٧٥٨م المعنونة(عن الشعر الدرامى) للنوعيات في الأدب الدرامى. فهو يعترف بالوجود الثنائى للدرامـــا عنـــد أرســـطو، فـــي التراجيديا والكوميديا كنوعين أدبيين. لكنه يضع بين النوعين الاثنيـــن، نوعين آخرين هما(تراجيديا الطبقة الوســـطى.. طبقـــة المواطنيـــن)، و(الكوميديا الجادة COMÉDIE SÉRIEUSE).

وقد تأيد هذا الاهتمام عند ديديرو بتراجيديا الطبقة الوسطى التى تبحث في مشكلات الأسرة والأفراد،عند انبلاج الطبقة الوســـطى فـــي المجتمع الأوروبى، وهو ما عالجه الألمانى ليسنج LESSING (١٧٢٩- ١٧٨١م) بعنايـــة دقيقـــة فـــي دراماتورجيتـــه المعروفـــة (دراماتورجية ليسنج)، أو دراماتورجية هامبورج.

هذا بينما نجد الشـــاعر والدرامـــي الفرنســـي فكتـــور هوجـــو VICTOR HUGO(١٨٠٢- ١٨٨٥ م) يضع أعمال كل من شيكسبير، موليير داخل حيز هذه المساحة الواسعة بين التراجيديا والكوميديا.

كما أن الألمان قد استعملوا لفظة **SCHAUSPIEL** التى تعنـــى (مسرحية أو عمل فنى مسرحى) ، وأطلقوها علـــى أعمـــال دراميـــة كثيرة،بدلا من لفظة تراجيديا أو لفظة كوميديا.

فإذا ما استوثقنا– بالفكر والفهم– أن تسمية العمل الأدبى الدرامى ترتبط بصورة أو بأخرى بالمجتمعات، وبالطبقات المختلفة داخل هـــذه المجتمعات،وبالشخصيات التى يمكن أن تنتقّل – تنقل الحياة وتغيرهـــا– بين التراجيديا والكوميديا، أدركنا صلاحية هذه (الأشكال الأدبية والفنية المختلطة) والممتزجة بالضحك والحـــزن والبكـــاء والألـــم والمـــرارة والسرور والعبث، كتعبير حى وحقيقى وطبيعى كذلك عن ناموس الحياة العصرية. على اعتبار أن الدراما لا يمكن أن تنفصل عـــن الحيـــاة أو العالم.

ولكل هذه الأسباب مجتمعة انطلقت هذه (الأشكال المختلطـــة)، تتطور إلى أنواع وأجناس دقيقة أخرى فـــي طريـــق الآداب الدراميـــة والمسرحية.

أطنوزة SARCASM

الأطنوزة تعنى المهزأة، أو الأهكومة القارصة والاستهزاء.وهى نوعية قريبة من التورية وخاصة التورية التهكمية التى تـــؤدى إلـــى عكس المنتظر.

يستهدف التعبير بالأطنوزة تدمـــير الموضـــوع أو الحكايـــة أو الموقف أو الحادثة الدرامية في تعرية بلا موضوعية، ولكن في شـــكل متضاد. بمعنى أن يظهر التعبير وكأنه غير متضاد.. أى فـــي صـــورة إيجابية، حتى وإن استهدفت الأطنوزة عكس ذلك تماما. وهو ما يجعـــل

الصورة التعبيرية في النهاية مختلفة تماما عن الصورة نفسها عند التورية. فبينما تتخذ التورية الرقة أو إدعاء الرقة أسلوبا لها، نجد (الأطنوزة) تختار التعبيرات الحادة القاسية والمباشرة وغير الرحيمة، عبر عناصر الضحك والسخرية والساتير.

إظلام BLACK-OUT

حركة الإظلام لها مفهومان. إظلام في صالة الجمهور ، وإظلام على خشبة المسرح. والإظلام الثانى- على المسرح- يعنى حركة دراماتورجية

١- في حركة الإظلام الأول :

تعنى إطفاء كل الإنارة في صالات وجنبات وبوفيه المسرح وطرقاته. لتبقى فقط مصادر إنارة ضعيفة للرؤيا فقط. وحتى على الأماكن المحيطة بخشبة المسرح مثل حجرات الممثلين والطرقات المؤدية إليها.

وفى العصور القديمة في الإنارة (الشموع، الغاز) فقد كانت الإنارة في حالة اشتعال في صالة الجمهور طوال سريان العرض المسرحى. وبدءا من القرن الثامن عشر، انخفضت الإنارة في الصالة عند بدء العروض نتيجة رفع الثريا الكبيرة التى تتوسط صالة الجمهور إلى الأعلى لإخفاء حدة الضوء . كان الهدف من إنقاص الإنارة في الصالة، هو مساعدة الجماهير على الانفصال عن(الحياة) اليومية، وإدخالها في (الحياة المسرحية) ببدء العرض المسرحى.

٢ في حركة الإظلام الثانية

وهى حركة دراماتورجية.. أى تتبع من متطلبات علم الدراما. وعادة ما يكون مكانها هو خشبة المسرح لمشهد من المشاهد المسرحية. يُقصد بها تكثيف تأثير معين أو استعمالها مكان ستار المقدمة إذ بالإمكان بعد الإظلام الدراماتورجى، تغيير شكل خشبة المسرح، بما يُشعر المتفرج بمرور زمن، نتيجة وضع قطع أثاث أو زهور، أو تغيير تاريخ نتيجة الحائط مثلا (النيتجة اليومية).

وهى بشكلها الدراماتورجى هذا، تساعد على تحقيق التغيّر المكانى أو الزمانى. لذلك فهى إحدى تقنيات المونتاج المسرحى في العروض الحديثة.

أغنية SONG

في فن الموسيقى، يعتمد تصنيف الموسيقى على نسقين أساسيين. النسق الأول وهو ما يختص بإبراز المعنى الفكرى- إن وجد. والنسق الثانى هو ما يختص بالشعرية في الأغنية.

في النسق الأول تظهر ملامح العودة، والتشابه، السلب والإيجاب، الثنائية، الفعل ورد الفعل، المركزية المباشرة. وهناك رأى يقول بأن المركزية المباشرة في تفكيرها الغنائى تظهر، أو هى ظهرت بأحسن أفعالها في الأغنية، ثم انتشرت في الشكل الغنائى العالمى. ويعتبر النسق الأول هذا ممثلا لثقافة الطبقات الوسطى .

أما في النسق الثانى فتتواجد فيه ملامح الأغنية الفردية. وهو على كل حال لا يمكن أن يوازى أو يتعادل مع النسق الأول.

كما نجد الأغنية الشعبية تحتل مكانا في الشعر الشعبى، وتنتشر انتشارا سريعا في العصر الحديث. وأهم خصائص الأغنية الشعبية هو الاتجاه المباشر والبسيط فكرا وشعرية. وهى أغنية لا تهتم بالملحمية أو شعر الملاحم أو الفكر أو الذهن(الذهانة)، رغم أن أغلب هذه الأغنيات يأتى في شكل شعرى .

ظهرت قديما أغنية العمل، أغنيات السحر والسيمياء. قوامها الأشعار القديمة في الأدب القديم وفى العصر الإغريقى، بحيث امتدت مساحة الأغنية من أغانى الشرف والحكمة حتى أغانى البكاء (البكائيات)، ومن أغانى الحب إلى أغانى الخمر والمعارك.

وتعطى الأغنية في عصر القرون الوسطى ملامح الجرأة والفروسية والبطولة (مثل أغانى الفرسان وأغانى التروبادور) TRUBADUR. إلا أن عصر النهضة من بدايته وحتى عصر الروكوكو قد حجب تطور الأغنية والغناء والشعر الغنائى أيضا. ثم عادت الأغنية للظهور في عصر الرومانتيكية الغنائية بفضل جوته، بيرنز ، هاينه، بوشكين

J.W.GOETHE, R .BURNS, H. HEINE, A.S PUSHKIN.

تتقدم الأغنية في العصر الحديث كل الأنواع. رغما عن أن الأغنية منذ دوران القرن العشرين قد دخلت دور التعقيد، والبُعد عن المضمونات الفكرية، والإغراق في صناعة التسلية الموسيقية، والتعامل مع الأغنية الراقصة (الشانزون).

ومن الشعر الأدبى الحديث نتعرف على قدر وفير من الأغنية المعاصرة في الصين واليابان.

هى الأغنية التى احتلت حيزا في العروض الإغريقية في بداية العرض المسرحى. وقد بدأت الأغنية الكورسية بغناء الجوقة، وفى نهاية العرض عندما يخرج الكورس من على خشبة المسرح أنهت الأغنية الكورسية أحداث الدراما. لكن ذلك لم يمنع تدخل الأغانى الكورسية في أثناء مسيرة العرض قاطعة الأحداث لتحتل مكانها بين مشهد ومشهد، أو بين حوار مهم وآخر، كجزء من التعليق على الأحداث الجارية .

حدد المسرح الإغريقى تعريفات خاصة لأغانى الكورس. فبعد برولوج الدراما، تظهر الأغنية الكورسية الأولى باسم(البارودوس PARODOSZ). هذا بينما أطلقوا على الأغانى انكورسية التى تقطع أحداث الدراما اسم (استاسيمونت SZTASZIMONT) .أما ردود الكورس على واحد من الممثلين أو شخصية من الشخصيات كان يتبادل الحوار معها (غناء بطبيعة الحال) فقد أطلق على هذه الأغنية الكورسية تعبير(كوموس KOMMOSZ). كما كانت (البارباسيس PARABASISZ) الغنائية الطويلة جزءا غنائيا مهما في تركيبة الإغريقيات، وبخاصة الكوميديات منها.

اهتم الدراميون اليونانيون القدامى اهتماما شديدا بأغانى الكورس، وحاولوا تضمين هذه الأغانى المضمونات الدرامية لأعمالهم، لتصبح الأغنية نسيجا متضافرا، عضويا، غير غريب على صلب الدراما الإغريقية، ولتتمتع هذه الأجزاء بعدة إيقاعات مختلفة داخل أشكال متباينة غير متشابهة، في بُعد عن الرتابة، وحتى لا يطّرد النغم أو الصوت على وتيرة واحدة. لذلك كان الدراميون يتصدون لوضع الألحان بأنفسهم.. هذه الألحان المفقودة حتى عصرنا هذا.

استطاعت الأغنية الكورسية بمهمتها الإغريقية أن تصل إلى الجماهير الأثينية ، وأن تُدرك وأن تُحس. وبينما كانت الأغاني الكورسية تستعمل اللهجة الدورية الملونة DORIC (وهى لهجة منسوبة إلى الدوريين كاحدى اللهجات اليونانية القديمة)، كان الكورس يستعمل في الأجزاء التى يقرأها مُوقَّعة بغير الألحان.. اللهجة الإيونية الملونة ION نتيجة عملية التبادل . أى أن الكورس كان يستعمل إيقاعين مختلفين، واحدا في مواجهة الآخر. الأول غناء والثانى إيقاعا حواريا. وأحيانا ما كان الكورس يرقص في بعض المواقف، أو يقوم رئيس الجوقة بالرقص.

أما في العصر الكلاسيكى- متأخرا- فقد صعدت إلى المسرح ثلاثة أنواع من الرقصات. النوع الأول صحب التراجيديا، بحركات متزنة وقورة وجليلة،وعرف باسم (إميلييا- EMMELEIA. أما النوع الثانى فقد استعمل في الساتيريات، وهو المعروف باسم(سيكينست- SZIKINNISZT. وفيه يقفز الراقصون على قدم واحدة لكى تصبح الرقصة مناسبة للمهرجين الذين يقدمونها. وفى النوع الثالث المسمى (كورداكس KORDAX) فقد عاد المصممون فيه إلى الأصل الشرقى لهذه الرقصة.

أفلاطون PLATO

(٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م)

فيلسوف يونانى. تلميذ سقراط .بنى فلسفته على الإبداع المنطقى، مُحولاً بعض المحققات العامة إلى محققات مثالية لها

شرعياتها واستقلالها الذاتى الخاص. من أعظم مؤلفاته (الدولة والقوانين).

ناقش أفلاطون كثيرا من نظريات الفن ومشاكله في التفسير الابداعى فكريا وفنيا، خاصة فيما يتعلق بموضوع الجمال في الفن. ويُقر أفلاطون بأن على الفن أن يحقق ضمن تحقيقه لذاته، الجمال أيضا.

ألفريد كير ALFRED KERR

ناقد مسرحى ألمانى، من ألمع النقاد المسرحيين في القرن العشرين. ألفريد كير من مواليد كمبنر KEMPNER في ١٨٦٧/١٢/٢٥، ومات في مدينة هامبورج HAMBURG في ١٩٤٨/١٠/١٢م .

ذاعت شهرته في عشرينيات القرن الماضى. وتميز نقده بالمذهب التأثيرى في النقد، والعنف الشديد الحامل للحقيقة العلمية النقدية، رغبة في الترقى بمهمة ووظيفة النقد المسرحى. هاجم ألفريد كير كثيرا من درامات فيديكند WEDEKIND، برناردشو BERNARD SHAW . لكنه اعتبر أعمال كل من إبسن IBSEN وهاوبتمان HAUPTMANN أعمالا شعبية جماهيرية.

هرب كير في عام ١٩٣٣م مهاجرا إلى باريس.. لينجو من بطش الهتلرية. هذا النظام النازى الذى صادر كتب كير وأحرقها حرقا. وقبل وفاته بعدة سنوات قليلة يعود إلى إلمانيا.

أهم أعماله النظرية

١- فن المسرحية DIE SCHAUSPIEKUNST
٢- الدراما الجديدة DAS NEUE DRAMA
٣- العالم في الدراما DIE WELT IM DRAMA

ألكسندر تايروف ALEKSZANDR TAIROV

الكســـندر بـــاكوفلافتش تـــــايروف ALEKSZANDR JAKOVLEVITCH TAIROV (مــن مواليـــد روفنـــو ROVNO في ٦/٧/ ١٨٨٥- والمتوفى في موسكو في ٢٥/٩/١٩٥٠ م).

مخرج مسرحى ومُنظّر سوفيتى. بدأ حياته الفنية ممثلا في كييف KIJEV عام ١٩٠٥م. ثـــم انتقــل إلـــى مســـرح كوميسارجفســكايا COMISSZARZSEVSZKAJA .يعين عام ١٩١٣م مديـــرا لمســـرح ماردجانوف MARDZSANOV . وفى هذا المسرح يخـــرج تــايروف أعماله بنجاح كبير.

يؤسس عام ١٩١٤م مع زوجته أليسا جورجيفنا كونن ALISZA GEORGIJEVNA KOONEN (مــن مواليـــد ١٧/١٠/ ١٨٨٩ م) المسرح الصغير في موسكو، الذى حمل علـــى عاتقـــه تطويـــر الفـــن المسرحى الروسى في مطلـــع القـــرن العشـــرين بالإصلاحـــات تلـــو الإصلاحات. وقد أثنى على جهوده هذه وزير التعليم السوفيتى الدرامـــى أناتولى فاسيلسيافتش لو ناتشارســـكى ANATOLIJ VASZILJEVICS LUNACSARSZKIJ (٥/١٢/١٨٧٥- ٢٦/١٢/١٩٣٣م)، باعتبـــار مسرح تايروف الصغير واحدا من المسارح المتقدمة في كـــل الاتحـــاد السوفيتى.

جرّب تايروف في مسرح برخت من عام ١٩٣٠ حيثما أخـــرج دراماتـــه المعروفـــة (أوبـــرا الثـــلاث بنســـات - DIE DREIGROSCHENOPER كما أخرج لدراميين كبار في تـــاريخ المسرح، من أمثال (بومارشيه - BEAUMARCHAIS زواج فيجـــارو LE MARIAGE DE FIGARO AU LA TOLLE JOURNEE).

(كما أخرج لراسين RACINE دراماتة المعروفة فيدرا PHAEDRA).

يعتبر تايروف المسرح فنا مستقلا بذاته وقد حاول في إخراجاتـه إثبات نظرية(مسرحية المسرح).. بمعنى أن الإخراج حر فـــي فلســفة الدراما، بما يتناسب مع وجهات النظر الفنية، بدلا من الوقـــوف عنـــد حدود وجهة النظر الدرامية الأولى. وحدد وظيفة المسرح في مـــهمات ثلاث هي:

١- التمثيل والتعبير عن مكان الحادثة المسرحية.

٢- الاعتناء بالمكان الذى تتحرك فيه الأحداث.

٣- إعداد الجو اللازم لهذه الأحداث.

اعتنى تايروف في مسرحة بالتقنية الداخلية للممثـــل، وبالتقنيـــة الخارجية كذلك، وبالموسيقى في المسرح، وبالجو العام علـــى خشـــبة المسرح، وبالملابس والأزياء المسرحية.

ويخلص في وجهة نظره إلى أن قوة المسرح تكمن في أحداثـــه على الخشبة. والحدث عنده يعنى الممثل المنوط به نقل الحـــدث إلـــى الجماهير.وبأن قوة الممثل إنما تكمن في الموهبة والثقافة والعلوم التـــى تهيئ له فهما صحيحا سليما لدوره ويعتبر الممثل الجاد هو القوة الدافعه إلى تقدم المسرح الناجح.كما يرى أن المعرفة بقواعد المســـرح تســتند على الثقافة المسرحية وحدها.

أكيكليما EKKUKLEMA

الكلمة يونانية الأصل. وأكيكليما ، هى خشبة مسرح صغيرة، أو لنقل مرتفع بسيط عن أرضية خشبة المسرح يجرى عليه شريط بعرض المتر الواحد تقريبا، يتحرك يدويا بواسطة ماكينة في الكالوس.

جرى على هذه الخشبة الصغيرة عرض الشخصيات المقتولة من حيث انتهت علاقتها بالحياة في لحظات أمام الجماهير. ولما كان المسرح الإغريقى لا يعرض الموت أو الحالات التراجيدية على المسرح كمشهد أوديب وهو يفقأ كلتى عينيه بعد أن علم بمأساة قتله لأبيه وزواجه من أمه، أو مشهد مقتل ايجستوس أو كليتمنسترا)، فإن مثل هذه الشخصيات بعد مفارقتها للحياة أثناء سير الدراما. كان الإخراج يعمد إلى استعمال(أكيكليما) لإحضار الشخصيات عليها للحظات، ثم سرعان ما تختفى في جنبات المسرح مرة أخرى.

ألكسى بوبوف ALEKSZEJ POPOV

الكسى دميتريفتش بوبوف ALEKSZEJ DMITRIJEVITCH POPOV (١٨٩٢/٣/٢٤- ١٩٦١/٨/١٨ م) مخرج سوفيتى في المسرح، ومُنظر ومعلم في الإخراج المسرحى. يعمل في مسرح الفن بموسكو ثم في مسرح فاختنجوف VAHTANGOV فالمسرح الثورى. من عام ١٩٣٥ حتى عام ١٩٦٠م يعمل مخرجا أول بالمسرح العسكرى المركزى.

حاول في منهج إخراجه اتباع القواعد السوفيتية في المسرح. في تمسك وانصياع لتعاليم ستانسلافسكى ونميروفتش دانتشنكو وفاختنجوف.

نجح في اخراج الدرامات التاريخية بما قدمه من إطار تـــاريخى توثيقى على المسرح ، يوضح صبغة العصر التاريخى للدراما.

عمل بالتربية المسرحية. وخصص جهدا كبيرا للأخذ بيد صغار الممثلين والمخرجين في المهنة المسرحية. مـــن تلامذتـــه سوشـــكين SCSUKIN، أستانجوف ASZTANGOV، بابانوفـــا BABANOVA ، وابنه أندريا بوبوف ANDREJ POPOV.

كتب كتابـــا فـــي النظريـــة المســـرحية بعنـــوان(الفـــن المســـرحى- ISZKUSSZTVO TYEATRA) عام ١٩٦١م.

أناتولى فاسيليافتش لوناتشارسكى A.V. LUNATSHARSKI
(١٨٧٥- ١٩٣٢م)

روسى الجنسية ، وأحد الداعين إلى نشر الحركة العمالية. شاعر وناقد وكاتب درامى وعالم في الآداب.

عمل كمسئول ثقافى بعد الثورة السوفيتية لمدة أربعة عشر عاما. كتب عدة مقارنات أدبية بين الآداب الغربية الأوروبيـــة وآداب بـــلاده السوفيتية.

يكتب في بداية عقد الثلاثينيات دراسات مضادة لمـــا ســـبق أن اعتنقه من فكر اشتراكى،معارضا بعض نظريات الفن عنـــد مـــاركس، ولينين K.MARX, V. I. LENIN

خشبة المسرح وصالة الجمهور، هما المكانـــان اللـــذان نطلـــق عليهما تعبير (المسرح). وهما يخضعان للتعديل والتبديـــل فـــي شـــكل المعمار وفى طبيعة موادهما منذ القديم القديم.

في البداية كان من الضرورى أن يبحث المسرح عـــن صيغـــة شكلية تحدد مكان جلوس المشاهدين، وميدان الأحداث الذى يتحرك فيـــه الممثلون وترتفع وتقام فيه المناظر والديكورات المسرحية. وبمعنى آخر وضع حد فاصل بين الواقع وعالمه في صالة الجمهور، والتمثيل وخياله في أعلا خشبة المسرح.

وفى البداية مرة أخرى،كان مكان الجمهور في التفـــاف حـــول الخشبه المسرحية محيطا بها في أغلب جزء الدائرة، وهو ما نراه فـــي المسارح الإغريقية الأولى. ثم تعديلات إلى ثلاثة الأرباع، حتى تعديـــل آخر ليصبح شكل صالة الجمهور على شكل نصف الدائرة.

وفى القرون الوسطى داخل المعابد المسيحية كـــانت الجمـــاهير تقف في مواجهة المذبح وجها لوجه، وفـــي العصـــر (الشيكســـبيرى) الاليزابيثى أخذ المسرح شكل حدوة الحصان. وفى العصـــر البـــاروكى المتأخر فُصل (البروسينيوم **PROSCENIUM** مقدمة خشبة المسرح) عن صالة الجمهور.

أما في القرن العشرين فقد قامت بعض التجارب في أنماط خشبة المسرح. ما بين محاولات إعادة للنمط اليونانى القديـــم، أو اســـتعمال مسرح الدائرة أو الخشبة المربعة أو المثلثة. كمـــا اســـتهدفت الأنمـــاط الحديثة استعمال الجسورعلى المسرح والسلالم للربـــط بيـــن الخشـــبة والصالة،ناهيك عن إحضار الممثلين من الصالة بما أصبح علامة مـــن علامات المسرح الشكلى الرخيص.

كما قامت محاولات لاجلاس عدة صفوف من الصالة بجماهيرها فوق خشبة المسرح وفى مؤخرة الخشبة بطبيعة الحال.

حاول المسرحيون عبر العصور الاهتمام بخشبه المسرح ومـــا يجرى فوقها . كما حاول آخرون الاهتمام بالصالة . وقد أدى ذلك إلـــى ظهور فترات وعصور معينة تجاه نمط الخشـــبة المســـرحية فعرفنـــا (المسرحية الخالصة) قبل سوفوكليس وخشبة مسرح (ترنتيـــوس) فـــي القرون الوسطى.

وخشبه مسرح (الفرقة) المسرحية المتجولة الألمانية في القـــرن السابع عشر الميلادى. ثم خشبة المسرح الحديث في القـــرن العشـــرين حيث (السيكلوراما **CYCLORAMA**) الستارة الدائرية المنحنيـــة فـــي خلفية خشبة المسرح والتى توحى للنظارة بامتداد مكانى لاحد له. كمـــا عرفنا وسائل الإظلام على الخشبة في مسرح جـــان فيـــلار **J.VILAR** الفرنسى تنفيذا على خشبه مسرح أفينيون **AVIGNON**.

اتجهت بعض أنماط خشبات المسارح إلى رسم المناظر والعناية بالألوان. إلا أنه يذكر أن سوفوكليس قد استعمل المناظر الملونة بينمـــا استعمل عصر النهضة اللون في خشباته في فنية أعظم بغيـــة تعميـــق تأثير الخداع والوهم. ويسجل التاريخ المسرحى جهود سرليو **SERLIO** في هذا المضمار.

ويخرج علينا في نهاية القرن التاسع عشر الميلادى السويســـرى أدولف آبيا **A. APPIA** بالمناظر ذات الأبعاد الثلاثة، وبنظرياته في فن الإضاءة المسرحية، وهو ما يُعتبر مقدمة رائعة لجهود القرن العشرين.

أنماط مسرحية THEATRICAL TYPES

الأنماط المسرحية هى حصيلة الشخصيات المتعددة التى تحويـها الدرامات على مر العصور، بما يتلاءم مع الموضوعات التى يتخذهـــا كل عصر مادة أدبية ومسرحية له لإنتاجه الفنى.

وقد اختفت تخصصات الأنماط فيما يتميز بتوزيع الأدوار علـــى الممثلين،خاصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين عندمـا انتشرت الفرق المسرحية الجوالة.

تتضح أهم الأنماط المسرحية في البطـــل، شـــخصية الدســـاس المتآمر، الساذج، الشاب، الكوميدى، الشاب الجميل، العجوز.

كما نعثر في الكوميديات اليونانية القديمة على أنماط لشـــخصية الطباخ، صاحب البيت. كما تعتمد الكوميديا دى لارتـــى علـــى أنمـــاط شخصيات الكابتن، الطبيب، المراوغ، بنتالون، التاجر الـــثرى، الخـــادم الذكى، الخادم الغبى.

وتمتاز الكوميديا الفرنسية بالخادمة فـــي (أوبـــرات الصـــالون، الممثلة الثرثارة، المهرج، المجنون، اليهودى). وأنماط أخـــرى كثـــيرة تحتل الدرجة الثانية من الشيوع والأهمية الدرامية.

أهميات التكوين الفنى PRINCIPALES OF CONSTRUCTION

هى المضامين الأدبية أو الدرامية أو الفنية- موسيقية كـــانت أم تشكيلية- الكامنة في جانب، وفى مقابل لها فىالجانب الآخر تقع عوامل الظهور لها. والعلاقة بين المضمون وظهوره علاقـــة متحـــدة، غـــير

متجزئة. فاذا لم يظهر أو يخرج المضمون ، قاد ذلك إلى التعرف على خداع الرؤية في الأعمال الفنية.

على مساحة الرقعة الفنية بين المضمون (الحقيقة) وبين ظهوره فنا عاكسا لشيء من الأشياء، يقع التعبير عن المجتمعات ، وعن صالح الإنسان، وعن البحث عن فائدة تعم على الجميع والبشرية، في نبذ للذاتيات والانفرادية، وكذلك في العثور على(شكل مناسب) لهذا المضمون الاجتماعي أو الإنساني، الذي لابُد له وأن يؤثر طالما هو مأخوذ ومستمد من الواقع ومن الحقيقة. وهو ما يعُبر بالسفينة.. أحداثها وناسها(شخصيات العمل الفنى) إلى واقع الحياة اليومية العادية، لكن على خشبة المسرح.

ألامانو موريللي ALAMANNO MORELLI

(١٨١٢/٦/٢٨- ١٨٩٣/١/١١م)

ممثل مسرحي ومدير مسرحي فنى إيطالى. يبدأ حياته في فن المسرح بالانضمام إلى فرقة (مودينا - MODENA) التي يثريها بالكثير من خبرته وقدراته الفنية في فن التمثيل.وفي عام ١٨٤٥م يصبح هو نفسه مديرا لفرقة مودينا، وواحداً من أكبر ممثليها المسرحيين.

في عام ١٨٥٤ م يعين موريللي مديرا للأكاديمية الدرامية في ميلانو ACCADEMIA DEI FILODRAMMATICI, MILANO ويشغل هذه الوظيفة حتى عام ١٨٩١. بعدها يعود إلى المسرح تمثيلا وإخراجا.

تتميز أدواره بالطبيعية في التمثيل، في انتهاج للأسلوب الموحد والمباشر لإبراز الدور المسرحي دون تقعرات أو إبهامات تزيد عن

الحاجة . ولعل هذا الأسلوب هو سبب خلوده كممثـــل ايطـــالي قديـــر وبخاصه في دورى كين KEAN عــ ديماس، و هملت عند شيكسبير .

وقد كان لموريللى فضل تمثيل هملت لأول مـــرة علـــى خشـــبة المسرح الإيطالى.

إلين تيرى ELLEN TERRY

ممثلة إنجليزية شهيرة (١٨٤٧/٢/٢٧- ١٩٢٨/٧/٢١ م) مـــن سلالة اشتغلت بمهنة فن التمثيل. والداهـــا وأكـــثر مـــن أخ وأولاد أخ مارسوا نفس مهنة الفن المسرحى.

إلين أليس تيرى ELLEN ALICE TERRY هى والدة المخـرج المسرحى الإنجلـــيزى الكبـــير إدوارد جـــوردون كريـــج EDWARD GORDON CRAIG (١٨٧٢/١/١٦- ١٩٦٦/٧/٢٩ م).

صعدت تيرى على خشبة المسرح في سن مبكرة جدا في فرقـــة تشـــارلس كيـــن المســـــرحية CHARLES KEAN (١٨١١/١/١٨- ١٨٦٨/١/٢٢ م).

في عام ١٨٧٨ م تخطو تيرى نحو المرحلة الثانية من حياتـــــها الفنية، عندما تلتقـــى بـــالمخرج الإنجلـــيزى الســـير هـــنرى إرفنـــج SIR, HENRY IRVING (١٨٣٨/٢/٦ - ١٩٠٥/١٠/١٣ م) الـــذى يسند إليها في مسرحه دور (أوفيليا OPHELIA) في دراما شيكســـــبير هملت أمير الدانمارك التى مّثلت على مسرح الليسيوم LYCEUM.

بعدها مثلت عدة درامات كبرى لنفس المؤلف شيكسبير فقـــامت بأدوار(ليدى مكبث ، جولييت، كورديليا). تتوقف تيرى عن التمثيل في

عام ١٩٠٢ م. بعد ذلك تعود إلى المسرح في عام ١٩٢٥ م لتمثل بعض الأدوار التى تختارها في عناية.

الينور دوسي ELENORE DUSE

(١٨٥٨/١٠/٣- ١٩٢٤/٤/٢١م)

ممثلة إيطالية، أكبر الممثلات الإيطاليات في دوران القرن العشرين. كونت بأسلوبها في فن الممثل مدرسة خاصة تواجه بها أحاسيس الشفقة، بالثورية الإلقائية في فن الممثل، في اعتماد على الداخل من الأحاسيس والنابض من الانفعالات العقلية، وليست الانفعالات الطبيعية العمياء والصادقة فقط.

مثلث أدوارا هامة في المسرح الإيطالى (مارجيت جوتييه MARGIT GAUTIER في غادة الكاميليا، فيدورا FEDORA في المسرحية بنفس العنوان لساردو، نورا NORA في بيت الدمية لابسن). سافرت إلى الخارج بفرقتها كثيرا وجابت بلادا كثيرة خارج اوروبا.

أمفيتياتروم AMFITÉTRUM

مبنى أو بناء للمسرح على هيئة حدوة الحصان، وقريب بعض الشيء من الدائرة المكتملة . يقع حول الجزء الدائرى منه أماكن جلوس الجمهور، على ارتفاعات تتدرج إلى الأعلى خلف بعضها البعض.

وفوق مكان الجمهور توجد قطعة هائلة من القماش لتحمى الجماهير من أشعة الشمس.

وتحت خشبة المسرح – أى في أسفلها – مكان يتسع لماكينات ورافعات لإنسان وحيوانات، يمكن رفعهم إلى خشبة المسرح من الأسفل وقت الحاجة إلى ذلك. كما يمكن العكس، أى الدفع بهم إلى أسفل.

في هذا النوع من المسارح (الأمفيتياتروم) خرجت عروض رياضية وبطولية واستعراضية وصامتة، وعروض اشترك الحيوان فيها، وعروض موسيقية كذلك.

بُنى أول أمفيتياتروم من الحجارة في مدينة (بومباى POMPEI) عام ٧٠ قبل الميلاد، وأكبر أمفيتياتروم هو المعروف باسم(كولوسيوم COLOSSEUM) في العاصمة الإيطالية روما. أما أمفيتياتروم فيرونا VERONA بإيطاليا، فلعله هو المسرح الكامل بناء ومعمارا حتى اليوم، والذى لم تُصبه تغييرات تذكر على معالم إنشائه منذ القديم.

أميل بوريان EMILE BURIAN

من مواليد بلزن PLZEN في ١٩٠٤/٦/١١م، والمتوفى في براغ PRAG في ١٩٥٩/٨/٩ م. ممثل وكاتب درامى ومخرج ومدير فنى ومؤلف موسيقى وقائد أوركسترا تشيكى.

بعد انتهائه من الدراسة الموسيقية الجامعية، عمل في مسارح الطليعة في تشيكوسلوفاكيا. مثّل وأخرج وعزف وغنى في العروض المسرحية الطليعية . يعين في عام ١٩٢٩ مخرجا بمسرح برنو BRNO القومى، ويظل به حتى عام ١٩٣٢م ثم يتعاقد كمخرج في كباريت

(الأسبوع الأحمر- ČERVENA SEDMA)، وهـــى دار للعـــروض اليسارية سياسيا. فى عام ١٩٣٣ يؤسس مسرحا اشتراكيا سياسيا يطلــق عليه مسرح(د٣٤- D34) ويدير المسرح بنفسه. ويقدم خبراتـــه فـــي عالم التأليف الموسيقى. ويضمن للمسرح تقنية على مســـتوى حديــث عصرى، لاستعمال الفانوس الســـحرى والســـينما والشـــرائح داخــل العروض المسرحية. وقد دعته هذه العصرية إلى الدخول بـــالتمثيل أو الموسيقى إلى صالة الجمهور دخولا عضويا وليس آليا أو مظهريا.

أعد بعض القصص لخشبة المسرح. ليثرى خشبة المسرح وفــن التمثيل المسرحى بموضوعات هامة في الأدب والقصة والرواية. وعنـد احتلال الألمان لبلاده فىالحرب العالمية الثانية أغلق المســـرح. لكنـــه سرعان ما عاد إلىافتتاح مســـرحه بعـــد الحـــرب. لكـــن الظـــروف الجديدة،والناتجة بعد الحرب- لم تسمح له بأن يعيد أفكـــاره وتجاربـــه القديمة،وقد كان هذا التغيير أمرا طبيعيا، بحكم العلاقـــات الاجتماعيـــة الجديدة التى أخذت مكانها بعد الحرب. ومـــع أن الجمـــاهير والنقـــاد حفظوا لتاريخ مسرحه الكثير من العظمة والمجد، الا أن نفـــس هـــذه الجماهير،ونفس النقاد، هم الذين انصرفوا عنه بعـــد الحـــرب العالميـــة الثانية في نهاية الأربعينيات من القرن الحالى.

ترك أميل بوريان للتاريخ المسرحى الأبحاث التالية :

١- دراماتورجية براغ-١٩٣٧م PRAŽSKÁ DRAMATURGIA

٢- من أجل مسرح جديد - ١٩٤٦ م O NOVE DIVADLO

أناتولى فاسيلسافتش إفروس (من مواليد ١٩٢٥/٦/٣ م) ANATOLIJ VASZILJEVITCH EFROSZ مخرج سوفيتي. انتهى من دراسة المدرسة العليا لفنون المسرح في موسكو عام ١٩٥٠م.

يعمل بعد تخرجه في مسرح ريازانى RJAZANY ومن عام ١٩٥٤حتى عام ١٩٦٣ يعين مخرجا في المسرح المركزى للطفل. ثم يعين مخرجا أول لمسرح كومسومول KOMSZOMOL في موسكو.

يختار لأعماله الاخراجية الدرامات التى تتعرض للأخلاقيات والتربية العصرية.كما أخرج بعض الدرامات الرومانتيكية من وجهة نظر التحليل العصرى للبطل الرومانتيكى القديم نسبيا.

تثير أعماله الإخراجية كثيرا من اللغط حول المضامين الفكرية التى يبثها في خطة العرض المسرحى.وبصرف النظر عما يثار حول أعماله، فان مسرح كومسومول الذى يعمل به، وبفضل من جهود إفروس، هو واحد من أكبر المسارح الشعبية التى تؤمها الجماهير السوفيتية وتتدفع نحو عروضها في شغف وإعجاب شديدين.

تعرض أناتولى إفروس للنقد الشديد في أعماله الإخراجية.

ترك المسرح الذى عمل به فترة طويلة، ليتعاقد عام ١٩٦٧م مع المسرح الدرامى برونايا BRONNAJA كمخرج أول له.

له كتاب في النظرية الدرامية بعنوان

١- كيف يعمل المخرج في المسرحية؟ عام ١٩٦٠م.

RABOTA REZSISSZJORA NAD SZPEKTAKLEM?.

من مواليد ١٨٩٦/٩/٤، والمتوفى فـــي ١٩٤٨/٣/٤م. ممثـل ومخرج فرنسي لم يعش طويـلا، وإلا لانتشـرت أفكـاره المسـرحية الابتكارية بكل تأكيد، ولفهم المسرحيون من بعده أفكاره على بعد أعمـق وأشمل .

بدأ حياته شاعرا سيرياليا. وظهر لأول مرة على المسرح فـــي مسرح الأتيليه ATELIER عند المخرج الفرنسى الكبير شارل ديـلان CHARLES DULLIN (١٨٨٥- ١٩٤٩ م). ثم ينشئ أرتـــو مســرحا خاصا به في باريس عـــام ١٩٢٦ يســميه مســرح ألفريـد جــارى THEATRE ALFRED JARRY وفيه يقدم دراميا من جماعة الطليعيين هو الكاتب الفرنسى روجر فيتراك ROGER VITRAC. يحاول آرتـــو تطبيق نظريتة في المسرح، فيخرج في عام ١٩٣٥م درامته المعنونـــة LES CENCI فوليبه فاجرام FOLIES WAGRAM . لكن عدم نجــاح التطبيق في الإخراج جعله يحجم مستقبلا عن رؤية التطبيـــق للنظريـــة بنفسه. يكتب بعض النظريات الفنية ويجن أثناء كتابتها، وينقـــل إلـــى مستشفى للأمراض العصبية، ويموت مبكرا للأسف الشديد. تتمركز هذه الكتابات في مجلده المعنون(المسرح ونقيضـــه- LE THEATRE ET SON DOUBLE ، وفيه يشرح آرتو نظريـــة القســوة فـــي منهجـــه المسرحى .

تأثر آرتو في مسرحه وفى حياته بالمسرح الشرقى القادم مـــن آسيا عند مشاهدته لفرقة بالى BALI الراقصة. والمسرح مـــن وجهـــة نظره، لا يجب أن يشغل نفسه بالمشكلات اليومية التافهة، بل الأجدى له أن يلتفت إلى الطقوس الكبرى في العصر ليرفعها إلى خشبة المســـرح ويعبر عنها بالصورة الطقسية اللائقة بها.. أى في صورة شعائرية دينية

تستفز الناس والجماهير، وسوف تقتضيه هذه المهمة الجديـــدة للبحـــث عن(لسان) جديد للتعبير، وعن لغة جديدة، يختلفان اختلافا شديدا عـــن لسان ولغة ما يعرضه المسرح اليوم على خشبات مسارح العالم. هـــذه اللغة الجديدة سوف تقذف بالممثل إلى نوع آخر من الحركة المســرحية غير مألوف.والقسوة في مسرح آرتو لا تعنى الســـادية أبـــدا، لكنـــها توضح فلسفته في رفض الواقع المسرحى بصورته الحاليـــة، المليئـــة بالمنطق والعقل. فهذا المنطق والعقل يقودان الإنسان في الحيـــاة إلـــى الجنون. ولهذا فهو يدعو إلى القسوة لكشف كل عناصر التراجيديا التـــى تحيق بإنسان العصر.

إنجمار برجمان INGMAR BERGMAN

من مواليد مدينه أبسالا UPPSALA في ١٩١٨/٧/١ م. ممثـــل ومخرج ومدير فنى مسرحى سويدى اشتغل بكتابة السيناريو الســينمائى، كما أخرج أفلاما للسينما.

بدأ حياته الفنية في عام ١٩٤٠م في الأوبرا الملكية الســـويدية. ومنذ عام ١٩٤٣ يعمل مخرجا في مسرح البوليفـــار فـــي اســتوكهلم STOCKHOLM ثم يقود في عـــام ١٩٤٤م مســـرح هلســـنج بـــورج HELSINGBORG . امتدت أعماله الإخراجية إلى عدة مسارح أخرى مثل مسرح جيتابورج GOTEBORG و مسرح مالمى MALMÖ. أهـم أعماله الإخراجية هى:

- مكبث	شيكسبير
- كاليجولا	ألبير كامى

- عربة اسمها الرغبة تينيسى وليامز
- أوبرا الشحات برخت - فايل
- ميديا جان أنوى **JEAN ANOUILH**
- ست شخصيات تبحث عن مؤلف لويجى بيرانديللو
- القصر فرانز كافكا **FRANZ KAFKA**

يبحث انجمار برجمان في الدرامات التى يخرجها عن المضامين الأخلاقية والاجتماعية. وهو يميل إلى استعمال الأشكال الغامضة، ليفتح بها طرقا جديدة في التعبير الفنى سواء في المسرح أو السينما.

أندريا أنطوان **ANDRE ANTOINE**

ممثل ومخرج ومدير مسرحى فنى فرنسى.من مواليد ١٨٥٨/١/٣١م ، والمتوفى في ١٩٤٣/١٠/١٩ م ، نشأ في أسرة عمالية فقيرة،واشتغل في صغره بعدة مهن كثيرة بحثا عن لقمة العيش. درس فن التمثيل فىمدرسة للتمثيل. ثم دخل إلى فرقة فرنسية من فرق الهواة (فرقة **CERCLE GAULOISE**) يُحول أنطوان هذه الفرقة إلى المسرح الحر الفرنسى **THÉÂTRE LIBRE** ، ويُخرج أول عروضها المسرحية في عام ١٨٨٧م، وفيه يُقعد أساس المسرح الطبيعى، على وجهة نظر سيد الطبيعيين الكاتب القصصى العالمى أميل زولا **EMILE ZOLA** (١٨٤٠- ١٩٠٢م). ويُعد أنطوان إحدى قصص زولا للمسرح، ويعرضها، لتقيم ضجة كبيرة في تاريخ المسرحيات الطبيعية في العاصمة باريس. ساعد انتشار الدرامات الطبيعية على جذب كتاب دراميين جدد لعالم الطبيعية،مثل يوجين بيريبه. **EUGENE BRIEUX**،

جورج كورتالين GEORGES COURTELINE ، فرانسوا كوريل FRANCOIS CUREL وغيرهم.

يقدم أندريا أنطوان في المسرح الحر لأول مرة على خشبة المسرح الفرنسى كُتاب الدراما العالميين إبسن، هاوبتمان، استرندبرج تولستوى، تورجنيف ، IBSEN, HAUPTMANN, STRINDBERG TOLSTOI, TURGENYEV,

في عام ١٩٠٦ م يحصل أنطوان- نظرا لنجاحاته المسرحية- على إدارة مسرح الأوديون ODEON ويستمر أنطوان بعد تقاعده في طريق الإشعاع المسرحى، فيعمل بالنقد المسرحى وبالتأليف للمسرح.

أوتو براهم OTTO BRAHM

من مواليد هامبورج HAMBURG في ١٨٥٦/٢/٥، والمتوفى في برلين في ١٩١٢/١١/٢٨م ، كاتب درامى ومخرج وناقد مسرحى ومدير فنى مسرحى ألمانى.

يُعتبر أوتو براهم أحد مفجرى حركة الإخراج الطبيعى في المسرح العالمى.وقد حضر في عام ١٨٨٩م مؤتمر الطبيعيين في مسرح فرى بيهن ببرلين FREIE BUHNE الذى قعّد لأسلوب المذهب الطبيعى في المسرح الألمانى.

قاد مسرح الدويتش الألمانى DEUTSCHES ومسرح ليسنج LESSINGTHEATER في الفترة من ١٨٩٤ حتى ١٩٠٤ م.

يهتم براهم في منهج إخراجه بالإنسان من كل زواياه ومحاوره، قبل اهتمامه بالصورة على خشبة المسرح. وقد انتقل أسلوب الإخراج عنده من الرمزية إلى الطبيعية، التى كان واحدا من أبرز مخرجيها في

أوروبا. وقع أوتو في براثن هذه الطبيعية. ولم يستطع مؤخرا الخروج منها بعد أن أفل نجمها كتيار في المسرح.

كتب عدة دراسات نظرية في المسرح هى :

١- هينريخ فون كلايست- عام ١٨٨٤م **HEINRICH VON KLEIST**

٢- شيللر- من عام ١٨٨٨ حتى عام ١٩٠٢م.

٣- كريتيش شريفتن **KRITISCHE SCHRIFTEN** - ما بين أعوام ١٩١٣، ١٩١٥م.

٤- مسرح، كتاب دراميون وممثلون **THEATER, DRAMATIKER, SCHAUSPIELER**

أوجست استرندبرج — AUGUST STRINDBER

كاتب قصة، ودرامى ومخرج ومدير فنى للمسرح. من مواليد استوكهلم **STOCKHOLM** في ١٨٤٩/١/٢٢م ، وتوفى في استوكهلم أيضا في ١٤/٥/ ١٩١٢م.

نظريته الدرامية للمسرح يكتبها ويحللها في مقدمة مسرحيته (الآنسة جوليا **FROKEN JULIE**) التى كتبها عام ١٨٨٨م. والتى تكشف عن اعتناقه لمذهب شوبنهاور الفلسفى التشاومى في الحياة **SCHOPENHAUER**، وولعه بالمذهب الطبيعى في المسرح.

يؤسس استرندرج (المسرح الحميم) **INTIM** أو مسرح الألفة كما أطلق عليه في استوكهلم في عام ١٩٠٧م. هذا المسرح الذى كان من أشهر المسارح الأوروبية الصغيرة في عشرينيات القرن الماضى **وعلى هذا المسرح صعدت كل أعمال استرندبرج.**

ممثل ومخرج مسرحى أمريكى. مـــن مواليـد ١٩١٥/٥/٦ م. يصعد على المسرح لأول مرة في عام ١٩٣١م في دبلن DUBLIN ثـم يعود إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليمثل أدوارا هامة من بينها دورى (هملت)، مركتيو MERCUTIO في روميو وجولييت).

يقود ابتداء من عام ١٩٣٦م مسرحا خاصا بالزنوج السود فـــي أمريكا . وفى هذا المسرح يخرج دراما شيكسبير (مكبث) بفرقة كاملــة من الممثلين الزنوج السود.وفى عام ١٩٣٧م ينشئ مسرحا خاصا بـــه أسماه ميركيورى MERCURY THEATRE وعمل مســرحه بتشــكيل عصرى وملابس عصرية بحتة، حاملا الكراهية للنازيـــة وتطورهـــا. ويُخرج لهذه المناسبة دراما شيكســبير المعنونـــة(يوليـــوس قيصـــر- JULIUS CAESAR)، ويمثل بنفسه دور بروتـــوس BRUTUS فـــي المسرحية، ثم يخرج مسرحية جورج بخنر (موت دانتـــونDANTON TOD) ويمثل كذلك فيها دور يوشتوت SAINT- JUSTOT.

يتحول أورسون ويلز بعد ذلك إلى السينما فيمثل أفلاما كثـــيرة. لكنه كان في كل مرة يعود إلى المسرح بحنين الفنان الأصيل.

عمل ويلز بالإعداد المسرحي أيضا، فيكتـــب دراما(الوقـت يمضى TIME RUNS) إعدادا عن دراما (فاوســت FAUST). مـــن أشهر أدواره في المسرح دورى عطيل، الملك لير..والدرامتـــان مـــن تأليف الإنجليزى وليم شيكسبير.

أوليج يافريموف OLEG JEFREMOV

أوليج نيكولايفتش يـــافريموف OLEG NYIKOLAJEVITCH JEFREMOV (من مواليد ١٩٢٧/١٠/١م). ممثل ومخرج مســـرحى سوفيتى . ينتهى من دراسة فنون التمثيل والإخراج في استوديو مســرح الفن بموسكو في عام ١٩٤٩م. يعين بعد تخرجه ممثلا ومخرجــا فـــي المسرح المركزى للطفل.

يُكون يافريموف في عام ١٩٥٧م استوديو الممثلين الشبان، الذى يتحول بعد ذلك إلى مسرح سوفرامانيك SZOVREMENNYIK بمدينــة موسكو. ثم يصبح مخرجا أول لنفس المسرح وأحد كبار ممثليه.

يحاول في تجاربه التعاون مـــع عنــاصر الفكـــر المســـرحى المعاصر والثورى. ويتعرض للدرامات الحاملة لـــهذا الفكـــر الثـــورى الثرى. قدّم عددا من كُتاب الدراما الشباب لمسرح الاتحاد السوفيتى.

الأثرية (العتيق) ANTIQUITY

الأثرية بالمعنى الجزمى أو المحقق، تعنى إعـــادة صياغـــة أو تجديد الشكل في موضوعات الفن القديم أو الفن الأثرى. وهو ما كـــان يسمى أيضا بالإعداد.

أما المعنى السلبى أو المنفى، فان الأثرية تعنى تقليـــد الأشـــكال الفنية، بما يجعل هذا التقليد في معناه السلبى أحد عنـــاصر الترســـمية، وهى شدة التمسك بالشكليات.

ظهرت الأثرية واضحة في الفنون الأكاديمية وفنون الكلاسيكية الجديدة . وتعتبر خط رجعة في تحديد الأمور والاتجاهات بين المنافاة الزمنية والمنافاة التاريخية وبين الترسمية.

الإحساس الداخلى INTERNAL SENSATION

نظرية الإحساس الداخلى في علم النفس هى من التيارات النفسية التى عرفت مع دوران القرن العشرين.

الا أن هناك تصنيفا آخر للإحساس الداخلى يتجلى في المدرسة المعروفة باسم (اللذة هى الغاية). وأهم روادها هم: فولكت، جروس، لبس، فورينجر، باش، لى. J .I VOLKE ,K. GROOS, TH. LIPPS, V. WORRINGER, V, BASCH, U. LEE.

تتجلى خصائص نظرية الإحساس الداخلى في الآتى :

١- ترفض الحقيقة، وتضع بدلا منها نظرية الانعكاس الجديد عن طريق العلاقة الواقعية في الفن. وهى لذلك لا تعتبر التكوين الفنى نتيجة تحصيلات اجتماعية أو حسية أو موقف اجتهادات، بل تُقدمه كحقيقة واقعية طبيعية تتضاد مع الموضوع.

٢- تُغير من التقرير النفسى للموضوع، وتستبدل به المصادر الجمالية لذات الموضوع، وهو ما يظهر الموقف النفسى الذاتى.

٣- كما يقرر علم الجمال بأن اللذة للعمل الفنى أو تذوقه، وكذلك الذوق، هما عاملا الاستقبال في النهاية. فعنصر اللذة هو الغاية.

يحلل فخنر FECHNER نظرية الإحساس الداخلى علـــى أنـــها نظرية أو حركة رجعية تشمل الإعجاب وعدم الإعجاب داخلها . وقـــد ظل علم الجمال في حالة ضعف وتردد عن تحديد الأمور في قطعية.

استعمل تعبير الإحساس الداخلى لأول مرة فيشـــر R.VISCHER عام ١٨٧٣ م (DAS OPTISCHE FORMGEFUHL) .

كما يعتبر جروس K. GROOS نجاح التعبير الفنى يدخل فـــي خاصية التأثير بالأحاسيس عن طريق التكوين الفنـــى. إلا أنـــه يزيـــد باشتراك (التقليد الداخلى) الذى يعكس هو الآخـــر دوره علـــى المـــراد الحصول عليه من الفن. هذا بينما يرى لبس TH. LIPPS أن الإحســـاس الداخلى لا يتعدى كونه عدة أصناف ومقولات فلسفية.

وبتعبير آخر فإن الإحساس الداخلى يعنى (الانتماء إلـــى بيـــت داخل هذا العالم).

الأدب LITERATURE

تعبير الأدب واســـع عريـــض. فـــهو يعنـــى العمـــل الأدبـــى المكتوب،والأعمال الفلسفية والعلمية والدينية والسياسية، والمقالة النافعـــة والأدب الشفاهى أيضا.

يُقصد بالتعبير السليم (الآداب الجميلـــة) التـــى ترتبـــط بـــالفن وأصالته، وتكون مادته الحية عبر التكوينات الفنية. وهى نوعيـــات أدب تقف خلف جدار منيع يحمى حدودها، ولا يتيح لها الانزلاق إلى الســـهل أو الرخيص. ومع أن التفريق صعب بين هذه الآداب وتلـــك.. وبيـــن الآداب الجميلة والآداب المكتوبة ، إلا أن المفكرين اعتبروا الخطابـــات المتبادلة (على غرار خطابات جوته وشيللر) ، والمذكرات اليومية(مثل

مذكرات رجل مجنون عند جوجول)، وبعض أشعار المناسبات والكتابة للذكريات، اعتبروها في نطاق الآداب الجميلة، نظرا لما احتوته من أدب وفكر سجلا وجه عصر أو فترة حكم أو حالة شعب ،طالما قد ابتعدت عن أيام الأسبوع العادية بكل سطحياتها وتفاهاتها. تطور الأدب على مر العصور ، شأنه شأن أى فن آخر أو علم جديد. إلا أن تطوره المؤثر يظهر في العصر الرأسمالى ، حيث استطاع أن يلف حوله جمهور عالمى لا حصر له.

الأدب البيزنطى BYZANTINE LITERATURE

هو الأدب اليونانى القديم في عصر القرون الوسطى. وهو أدب يختلف عن الأدب الكلاسيكى اليونانى القديم. كما أنه يختلف عن الآداب اليونانية الجديدة لتلك الحقبة.

اتفق المؤرخون على أن بداية (الأدب البيزنطى) تتحدد بالقرن الرابع الميلادى. كما يقررون أن المرحلة الأولى للآداب البيزنطية قد امتدت حتى النصف الأول من القرن السابع الميلادى . وهى المرحلة التى سادت فيها الأصنام القديمة والثقافة المسيحية.

وتمتد المرحلة الثانية له ما بين القرنين السابع والثانى عشر الميلاديين.وهى المرحلة التى تمثل العصر الذهبى لهذه الآداب . ثم يدحل الأدب البيزنطى في مرحلته الثالثة والأخيرة في القرن الثانى عشر الميلادى، ويظل حتى عام ١٤٥٣م وحتى القهر التركى تحت مسحة التيار الكلاسيكى، رغم استعماله لغة الشعب آنذاك.

من الصعب إطلاق اسمه كأدب له الصفة الأدبية على أعمال جيدة ، وهى قليلة .

في الواقع ، فأغلب أعمال الأدب البيزنطى تنتمى إلى الكتابات التاريخية حسب التعبير العلمى للفظة (الأدب). وهو أدب اهتم في الغالب بالشعر الدينى، كقصة (حب موسى)، شعرية (رومانوس)، السلسلة الشعرية للبطل الشعبى (أكريتاس)، ساتيرية (تيودور برود روموس).

إن الفضل الوحيد للأدب البيزنطى أنه نقل التكوينات الأصلية إلى العالم وإلى الأدب العالمى. وعكس عظائم الآداب القديمة والآداب الشرقية على القارة الأوروبية . وهو ما برز على وجه الخصوص أثناء عصر النهضة عندما سقطت بيزنطة وفر اليونانيون حاملين معهم أعمالهم الكبيرة إلى إيطاليا

الارتجال IMPROVISATION

أصل الكلمة اللاتينية IMPROVISO. والارتجال شكل من أشكال الخلق الفنى، إذا ما قُدم العرض مرتكزا على الافتلات، وهو فعل الشئ أو الحدث على غير تريث وتلبث، وفى ارتكان على البديهة.

والارتجال هو أحد الأشكال الأساسية في فن الشعب(الفلكلور). لكنه مع ذلك كان متواجدا في فنون قديمة أخرى مثل الشعر والأغنية في العصر القديم، ومثل الدراما في كوميديا الفن (الكوميديا دى لارتى). ومثل الموسيقى عندما قدموا ليست فرانس ولودفيك فون بيتهوفن بطريقة ارتجالية فىالقرن التاسع عشر الميلادى وأمام الجماهير مباشرة.

تُبنى شخصية الشكل في الارتجال على إمكانية الإبداع الغريزى. إلا أن التقدم العلمى والفنى في العصر الحديث يرفع من

درجة وقيمة هذا الارتجال إلى حد لا يدانى أى شكل من الأشكال الفنيـة المنظمة.

وجدير بالإشارة إلى أن الارتجال في الفن الشعبى يختلف عنـه في أى فن آخر. على اعتبار أن الفلكلور بشكله يُحبذ في تـأثيره هـذه الارتجالية التى تتجدد، وقد تتغير أو تتطور في عرض عن آخر، بما لا يصلح كثيرا في فنون أخرى تتميز بالتدريب والممارسة.

إضافة إلى أن فن الشعب، ثم الظهور الجمالى للارتجال الشـعبى وآدابه يحتم ألا يكون التكوين الفنى ثابتا، ليسـمح للمـاضى والـتراث بالتقابل مع الحاضر في عروض الفلكلور.

ألاّردايس نيقول ALLARDYCE NICOLL

من مواليد جلاسجو GLASGOW في ١٨٩٤/٦/٢٨م . مـؤرخ مسرحى انجليزى ، شخصية من الشخصيات المؤثرة في تاريخ المسرح الانجليزى. عمل مدرسا جامعيا في عدة جامعات تُدرس فنون التمثيـل والمسرح (جامعة لندن LONDON UNIVERSITY، جامعة برمنجـهام BIRMINGHAM، جامعة ييل YALE) ثم عمل مديرا لفرقة شيكسـبير في استراتفورد أون أفون STRATFORD- ON- AVON وشغل منصب رئيس الجماعة اللندنية لأبحاث المسرح SOCIETY FOR THEATRE RESEARCH ورأس تحريـر مجلـة(تقييـم شيكسـبير- SHAKESPEARE SURVEY).

ألف أبحاثا ودراسات وكتبا عن المسـرح الإنجلـيزى وتـاريخ الدراما الإنجليزية منها:

١- الدراما البريطانية - ١٩٢٥م BRITISH DRAMA.

٢- تاريخ الدرامـــا الإنجليزيـــة (١٦٠٠- ١٩٠٠ م) HISTORY OF ENGLISH DRAMA (1600- 1900)

كان لألارادايس نيكول الفضل في التعريف بشكسبير، وبـــالعصر الاليزابيثى، وبالمسرح الإنجليزى وتاريخه بصفة عامة.

الاستحسان APPROBATION

هو هذا الاحساس الذى يشعر به الإنسان حينما تظهر حقيقة شئ ما أمام عينيه وترتبط بعلاقة تضامنية مع ذاته وشخصيته في موضـــوع يرتاح إليه، فيستحسنه.

الاستحسان كإحساس في حد ذاته لا يتضمن الإجبار على الرأى لأنه ينبع حرا ويظل حرا كذلك. وهو من العناصر التى يضعها خـــالق التكوين الفنى نصب عينيه للوصول إلـــى مشـــارفها مـــع المشـــاهد أو المتفرج. وهو لهذا يصبح عنصرا هاما يمكن تســـخيره فـــي الفنـــون وانتاجاتها.

يرى الفليسوف المجرى لوكاتش جيرج LUKÁCS GYŐRGY (١٨٨٥/٤/١٣- ١٩٧١/٦/٤م) أن هنـــاك خيـــوط علاقـــات بيـــن الاستحسان وبين علم الجمال. خيوطا قوية فعالة. بل هو يسير إلى عـدم وجود حدود فاصلة بينهما،وكأنهما شيء واحد. على اعتبار أن مهمـــة الفن هى الوصول إلى درجة استحسان وإقناع المشاهدين وهـــى نفـــس المهمة التى يسعى إليها الاستحسان.

وتحت درجات الاستحسان تحاول فنون كالأدب الفكاهى، وآداب التسلية، الموسيقى، السينما.وكذلك الفن المسرحى بطبيعة الحال.

الاستقبال RECEPTION

يقف الاستقبال على طول الخط في مواجهة كل تكوين أدبـــى أو فنـــى. ويتخذ الاستقبال مكانه في نهاية العمل الفنى عند إسدال ستار النهاية في المسرح الدرامى، أو عند انتهاء الحفلة الموسيقية أو عروض الباليه، أو أى عرض فنى بصفة خاصة.

والاستقبال قادر على التحكم في الرأى أو النتيجة النهائية التـــى يمكن أن تُذكر في رأى مشاهد، أو في مقال نقدى أو تعليق صحفى على التكوين الفنى، وأعنى به الإنتاج في الفنون.

من الطبيعى أن حط امتداد العمـــل الفنـــى تقطعـــه انطباعـــات المتلقى، ويدخل في خياله وذكرياته ولحظات من تفكيره. لكن ذلك علـــى أية حال لا يغير من حق المستقبِل في أن يقول رأيه في النهاية بـــالقبول أو الرفض بالاستحسان أو عدم الاستحسان في المصنف الفنـــى الـــذى يشاهده.

يرتبط المستقبِل أثناء العرض الفنى- ورغمـــا عنـــه- بحياتـــه اليومية العامة . ثم يخرج منها ليرتبط بحياة العمل الفنى دراميا كـــان أم موسيقيا، راقصا أم غنائيا أم صامتا. وهو ما يضع السؤال أمـــام هـــذا المستقبل في صيغة(كم كان العمل الفنى إنســـانيا؟). يضـــع المســـتقبِل السؤال الذى يتحدد الاستقبال وموقفه على شـــكل ومضمـــون الإجابـــة عليه)، كما يقول لوكاتش .. الذى يعتبر أن في الاستقبال (مرحلة أوســـع من تعبير أرسطو).

عندما يُحقق المستقبل إجابته بالنفى، فان ذلك يعنى أنه لم يلمـــس في العمل الفنى ما هو مرتبط بالحياة أو المجتمع أو العادات أو الطبـــاع أو التقاليد أو أحد العناصر الحياتية المعروفة.

فإذا ما قال المستقبل نعم بالإيجاب، فان معنى ذلك أن ملامح العمل الفنى منتزعة من الحياة ،وأن التكوين الفنى عبر مرحلة التقليد تفوق وتعلو على حدود تجارب الحياة العادية لتظهر له كمستقبل فنا خالصا مؤثرا بشيء غير الحياة، رغم انبثاقه عنها.

يتصل الاستقبال للعمل الفنى بمشكلات نفسية كثيرة. لكنها مشكلات تتصل بالدرجة الأولى بشخصية المستقبل المشاهد ذاتيا ولا تتوقف على عملية الذوق أو التذوق كما كان شائعا في سبعينيات القرن الماضى.

الأسلوب STYLE

أصل الكلمة اللاتينية STYLUS . والأسلوب في معناه الفنى هو (الشكل الخاص)، أو النظام الفنى المستقى من حصيلة عناصر شكل العمل الفنى كتكوين مبتكر ،مضافا إليه تفاعل هذه العناصر على مدى عمر التكوين. وهو نظام فنى يستهدف الاستساغة والقبول والانسجام، لتحقيق التعبير الجمالى عبر وظيفتين محددتين :

الأولى، مهمة بعث التأثير والاهتمام بالعمل الفنى ككل وكمجموع بالتكثيف والشمول. والمهمة الثانية، تجميع هذه التأثيرات في تعبيرات وأشكال لغوية وفنية متحدة مع المضمون والأحاسيس. هذا في الأدب .

وفى الفن التشكيلى، يتحدد الأسلوب في اختيار الموضوع وفى لحظاته الأولى .. إضافه إلى المساحة العملية والتطبيقية ،وفى اعتبار للتيارات والمذاهب الفنية التى ينتمى إليها الفنان التشكيلى، أو المتأثر بها وبمدارسها.

وفى المعمار كما في الموسيقى، تكون كل لحظة تكويـــن فنـــى حلقة في بناء الأسلوب المعمارى أو الموسيقى.

والأسلوب في فن الرقص يعنى اختيـــار الموضـــوع والحركـــة والتكوين التصميمى، بالإضافة إلى الشكل الخارجى.وهو مـــا يســـمى (عناصر لغة فن الرقص).وفى الأسلوب، تختلف الرقصات الوطنيـــة أو القومية عن الرقصات الشعبية على سبيل المثال. وهو ما يتضـــح فـــي الأساليب المختلفة في فن الرقص على مدى تطور الفن المذكور عـــبر العصور المختلفة.

يذكر بوفون **G. L. BUFFON**

" إن الأسلوب هو الإنسان كله."

LE STYLE C'EST L'HOMME MÊME.

وهو يشير بذلك إلى الإنسان صاحب التكوين الفنـــى ومبدعـــه. بينما يرى كثير من الأدباء والنظريين أن الأسلوب هو هـــذه الأحـــوال والظروف التى يحددها الفنان عبر لحظات التكوين.ومن أصحاب هـــذا الرأى جابلنتز، ماروزو، برندال.

GABELENTZ , J . MAROUZEAU , BRNDAL.

ويؤيد كل من هجل، شللنج ، جوته **G. W. F. HEGEL**

J . W. GOETHE موقف الذات عند فنـــان التكويـــن بالإضافـــة إلـــى التغيرات العامة في العمل الفنى.

من المعروف أن الشكل الخاص للأسلوب عبر العصـــور قـــد وضع أيدينا على الأســـاليب: الكلاســـيكى(فـــي الفنـــون الإغريقيـــة والرومانية)، القوطى، عصر النهضة، الباروك، الروكوكو، الكلاســـيكية الجديدة ،الرومانتيكية، الواقعية، الحديث.

إلا أنه أحيانا ما ينفصل أسلوب عن عصره، أو هو لا يتطـــابق مع العصر في المقاييس أو المعايير الفنية، أو لا يتوافق تطبيقه مع كـل الفنون.دليلنا على ما نقول أن الأسلوب القوطى لم يستطع أن يؤثر فــي الأدب أو المسرحية أو فن الموسيقى. كما أن الأسلوب الرومانتيكى لــم يجد لنفسه مجالا للتحقيق الفنى في فن المعمار.

ولا تعنى التقسيمات في الأسلوب الصحة تمامــا. فقـد يخطـئ النظريون في التحديدات ،وهو ما وقع فيه الروس عندما اعتبروا أسلوب الكاتب مكسيم جوركى يتأرجح بين الواقعية والرومانتيكية. وهـــو مــا فسره علماء آخرون بوجهة نظر تحمل أساليب أخرى.

يهتم علم تاريخ الآداب والفنون في نظرياته بأساليب العصـــور المختلفة وأنواعها وأشكالها وتياراتها وطرق تكوينها ومصادرها التـــى تنتمى إليها تاريخيا. وقد سبق به الألمان في القرن قبل الماضى على يد سمبر، ريجل

G. SEMPER , A. RIEGL

وفى القرن الماضى يُمثل كتاب ويلفلين H . WOLFFLIN (التعبـــيرات الأساسية لتاريخ الفن - ١٩١٥م) مفتاحا لكل مدارس الأســاليب الفنيــة المختلفة.

الأسلوب الواقعى REALISTIC STYLE

في الفن التشكيلى،كلما كان الشكل قريبا من الممارســة وغــير غريب على الألوان المختارة للتكوين الفنى، كان الأسلوب واقعيا.

عمد الأسلوب الواقعى إلى العناية بالحقيقة الموضوعية والذهنية لحياة المجتمع الذى يُنتج فيه التكوين، ليحمل على عاتقه وجهة النظر السليمة سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو فلسفية أو سياسية. وليُضمنها الفن الواقعى في اعتماد على النظريات الديمقراطية، واثراء متطلبات واحتياجات الجماعات والطبقات العريضة في المجتمع.

ويمثل كوربيه G. COURBET زيادة الأسلوب الواقعى في معرضه الذى أقامه عام ١٨٥٥م بالعاصمة الفرنسية باريس،والذى أطلق عليه(معرض مضاد) . نظرا لتطرفه عن النظريات الفنية التى كانت سائدة قبلا وحيث عبّرت لوحاته الزيتية عن الأسلوب الواقعى تماما.وهو ما ذكره كوربيه في كلمة برنامج المعرض مفصحا عن هجومه على المذهبين الكلاسيكى والأكاديمى في الفن ،وكذلك معاداته لتيار الفن للفن.وقد تبع كوربيه في أسلوبه الواقعى الفنانون برودون، شامبفلورى، بوخون

P. J. PROUDHON, CHAMPFLEURY,M. BUCHON.

الإشجاء والجوى PATHOS

أصل التعبير اليونانى PATHOS. وهو أسلوب في القول، وصفة أو حالة تبعث على الشفقة أو الحزن أو القول المشجى، يستعملها الفنان عبر التكوين الفنى وصولا إلى التعبير الأمثل والصادق ، من جراء مسببات اجتماعية أو دينية أو نفسية.

عادة ما يصيب الإشجاء والجوى البطل الدرامى،أو الشخصيات التى تحمل على عاتقها مسئوليتها كلٌ بحسب طاقته وقدر ما حمله صاحب التكوين من شحنة الإشجاء والجوى، وهو ما يقود البطل إلى

طرق صعبة، فيها الصراع والمعاناة، التى أحيانا ما تعصف به في النهاية، نتيجة عدم الاستجابة للتنازلات.

هكذا يجُر الشجى أنتيجونا إلى مصيرها المحتوم عندما تقف في مواجهة الملك في الدراما الإغريقية.

وفى العادة لا يفقد البطل الدرامى الحامل لشحنة الإشجاء شجاعته أو يُغير من قراره. بل على العكس فانه يصبح عنيدا قويا متحملا للقرارات النهائية الصعبة، حتى ولو كانت هى الموت. وعلى ذلك يصبح المصير الحتمى تكوينا داخليا وليس من الخارج في الشخصية البطلة، باعتبارها شخصية واعية لمتطلبات مواقفها وحامية لها في نفس الوقت.

وشخصية دون كيشوت عند الأسبانى سرفانتس M. CERNANTES دليل واضح على هذه النوعية. فهى الشخصية الحاملة لقيم اجتماعية أو وطنية ، شخصية تحوى بين ضلوعها من الأحاسيس والأحزان والقول المشجى ما يعادل قيمتها حسيا وذهنيا، وبالمعنى الجمالى داخليا وخارجيا. وهى في النهاية الشخصية التى تحمل- وفى شجاعة - العنصر المأساوى الكبير.

الأصالة ORIGINALITY

هى إحدى الملامح الهامة في التكوين عند الفنون باعتبار أن مقياس الفن في نجاحه وتأثيراته. يصل الفنان إلى الطريق السوى السليم،وإلى المضمون النافع، وإلى التيار الواعى، وإلى ضرورة تضمين الحقائق الطبيعية التى لا تنفصل عن عادات وتقاليد مجتمعه.

لهذا، فالأصالة تلعب دورا هاما في تقييم الفن وفى عكسه لقضايا مجتمعه. لأن الاهتمام بتفاصيل ودواخل المجتمع يصبح نقطة الارتكـاز في التعبير الفنى، كما يصبح السؤال المُحير الذى تبقى إجابتـه معلقـة على إثبات التغييرات الاجتماعية، والمصائر، والانتقال من القديم إلـى الجديد.

تختلف الأصالة في العلوم عن الفنون. إن البحث العلمى يـهتدى بنتائج من سبقوه من العلماء . لكن الأمر يختلف كثيرا في الفنـون. لأن الابتكار في الفن ينص على الأصالة الجديدة. فإذا ما قلّد الفنان مضمونا أو شكلا معينا في تكوينه الفنى صار وريثا وتابعا.وإذا ما أعـاد تقليـد نفسه أو فنه، فإنه يسير إلى الإعادة والرتابة اللتين تتعارضان مع كـل أصالة.

يُعتبر يونج **E. YOUNG** أول من وجّـه النظـر إلـى تعبـير (الأصالة فىالفن). إذ يقول " إن العمل الأصيل هو الذى يعكس الحيـاة أو الحقيقة" . كما طوّر الفيلسوف كانط من تعبير الأصالة **KANT** مُقعدا درجاتها ومعاييرها وحدودها. أما هجـل **HEGEL** فقـد بحـث فـي التقسيمات الفلسفية للأصالة، محققا تعادلاتها مع الحقيقة، وتوحيدها مـع عناصر الموضوع الأدبى أو الفنى ، ومُصفيا كل الشوائب والاختلافـات فيها.

الإعداد ADAPTATION

أصل الكلمة اللاتينية **ADAPTARE**، وتعنى صياغـة العمـل الأدبى من جديد بشكل تظهر فيه الحرية في هذه الصياغة.

والإعداد تعبير يُستعمل في المصنفات الأدبية. وقد ظل التعبير مستعملا في العالم حتى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى فيما يخص الآداب الأجنبية عند ترجمتها إلى لغة من اللغات ، وفى غير حساب للعقل المبتدع الأول أو ضمان لرعاية حقه الأدبى، وكذلك في ضرب بعرض الحائط للأعمال الأدبية أو الفنية أو التقاليد المتعارف عليها اليوم. وفى تغيير واضح وصريح وجرئ لأسماء المؤلفين والمترجمين، وأحيانا كثيرة بأصل النص الأدبى نفسه . الأمر الذى أدى إلى رفع الأسماء الأصلية عن الشخصيات (في المسرحيات مثلا) واستبدالها بأسماء محلية، وإلى تغيير المعالم المكانية في(المنظر المسرحى)،وهو ما غيّر وبدل كثيرا من الأصل.

وفى العصر الحديث، وبعد صدور قانون حقوق المؤلف،وقيام القواعد الأخلاقية المتعارف عليها اليوم في عالم الأدب العالمى اختفت الموجه السابقة، وأصبحت كالسرقة أو الجريمة، شيئا يعاقب عليه القانون. وهو ما ضيّق الخناق – وحمدا لله – على استعمال تعبير (الإعداد). وبما اتفقت عليه العلاقات الثقافية وأحكام تبادل الآداب والفنون بضرورة ذِكْر الأصل ، وفى وقت واحد مع النظرة أو الصورة الجديدة للمصنف الفنى أو الأدبى، سواء كان مسرحية أو قصة أو رواية أو شريطا سينمائيا. أو عند التعامل مع النشر بالنسبة للمجلات والدوريات. وأصبح لفظ الإعداد يطلق على الأعمال الحديثة التى تعاد صياغتها في محافظة على كل الأصل لتخرج هذه الأعمال في صورة جديدة تحمل فكر ولب الأصل القديم أو المأخوذ عنه. كما في مسرحيات كثيرة عند برخت. أو كما أعاد حديثا الكاتب الأمريكى آرثر ميللر كتابة مسرحية ابسن (عدو الشعب) عن أصل الكاتب النرويجى هنريك ابسن.

ومنذ القرن العشرين واسم المؤلف الأصلي يذكر جنبا إلى جنب اسم المُعد، حسب العادة الحديثة.

الإغراب V. EFFECT

هو نوع من الفن يتخذه الفنان كاتبا أو شاعرا أو ممثلا أو مخرجا أوتشكيليا يتعمد فيه تعطيل وصول شيء من فنه إلى الجماهير، أو ليثيرهم ليصل من الإثارة إلى عدم التوازن، الذى ينبغى أن يحدث في العمل الفنى وبين شبيهه في الحياة.

والكاتب المسرحى الألمانى برتولت برخت واحد من أشهر المتعاملين مع (الإغراب) .وهو في نظرية مسرحه الملحمى لا يُشرك المشاهد في الأحاسيس ، بل يجعله مشاهدا ناقدا لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية. ويجعله ناقما مفكرا فيما يراه ، عاقلا في غير تأجج أو اشتعال .. باردا إن صح هذا التعبير.وبرخت يستبدل المعايشة المستكينة القاصرة عند المتفرج بنشاط فكرى راق وثاقب بدلا من عدم المقاومة .وهو لهذا ينبه على ممثليه بقطع تسلسل الأداء التمثيلى،وفى محطات الأدوار،وبين لوحات دراماته ، وأثناء مقاطع الراوى أو المغنى.وأغانى دراماته المعروفة تخدم هذا الغرض الإغرابى داخل مخططه الملحمى الذى اشتهر به مسرحه.

كما أن تخطيط الإضاءة المسرحية الذى ينص عليه برخت أحيانا كثيرة في كتاباته ما بين قوسين يساعد على إبراز هذه الصورة.وكذلك اللافتات والعبارات القادمة من الفانوس السحرى، مثل عناوين لوحات الدراما. ويساعد الإغراب على بروز الكورس المعاصر المختلف في

مضمونه وشكله عن كورس المسرح الأغريقى. وهى كلها استخدامات لتقنية المسرح الحديث في القرن العشرين.

الإقليمية (الريفية) PROVINCIALISM

أصل الكلمة اللاتينية PROVINCIA . وهى صفة تلتزم بالأعمال الأدبية أو الفنية التى تعالج قضايا محلية لبلد أو دولة على نطاق اقليمى محدود يصعب على الفن معه الانتقال إلى الخارج، أو إلى العالمية لفهمه أو استقباله. وعادة ما توصف هذه الأعمال بضيق المساحة الأفقية، حتى لو عبرت عن الخصائص القومية، في كثير من التركيز على الرومانتيكية.

تتواجد الإقليمية عادة في الأعمال الشعبية. وهى تقف على خط التضاد مع المواطنية العالمية COSMOPOLITISM.

الالتزام COMMITMENT

هو نظرة أو رؤية جمالية أو سياسية، يعتنقها الإنسان أو الفنان في وعى وفى وضوح، ودون لف أو دوران.

والالتزام في العصر الحديث سمة فنان الواقعية الاشتراكية، وفى مواجهة لتيارات غير طبيعية أو واقعية ، كأشكال العبث واللامعقول وكلها لا تقود إلى التزام بفكر الإنسان الحر.

يلعب المفكر الفرنسي جان بول سارتر JEAN- PAUL SARTRE (١٩٠٥- ١٩٨٠م) دورا كبيرا في الالتزام بمعناه الأدبي والفلسفي الحديث.

الانتحاء والانحراف TROPISM

أصل التعبير اليوناني TROPOS. كما ينحرف العضو النباتي إلى جهة ما بتأثير عوامل فيزيائية أو كيماوية ، أو نحو مصدر المؤثر كنور الشمس مثلا، فان في الأدب والدراما انتحاءات وانحرافات تحدث نتيجة انتحاء الموقف الأدبي أو الدرامي بسبب أحداث معينة داخله، أو هي مستمدة من الخارج بفعل المحرك أو الباعث.

انبثقت نظرية الانتحاء والانحراف في العصر الهلليني القديم،والتي حددت الاعتبارات التي يلف فيها الإنسان- ومنها البطل الدرامي أيضا- نتيجة تأثيرات المصادر الخارجية على وجه الخصوص. وهي انتحاءات لها فعلها وأثرها على الإنسان في الحياة والدراما معا.

الإنسانية HUMANITY

التعبير مستعمل في علوم ودراسات الفكر والآداب والفنون (دون العلوم النظامية). كما يعنى التعبير البشر والبشرية.

وقد استُعمل قديما عند جوليوس AULUS GELLIUS كتعبير عن المحطة النهائية للتعليم. ترتبط (الإنسانية) بالأخلاق والتربية

والتعليم والثقافة والتربية الجمالية والرقى الفكرى. وقد أُطلق على الرياضيين المبدعين عند اليونان القدامى لفظة الإنسانية. كما أُطلق نفس التعبير عند الرومان على الطبقة المتعلمة التى قادت غير المتعلمين من الهمجيين والعبيد.

إلا أن التاريخ يسجل تقلص معنى الإنسانية خلال انتشار المسيحية وفى العصر الدينى وأثناء سقوط الثقافات القديمة.ولم يكن التعبير يعنى في القرون الوسطى ووسط أيديولوجية الكنيسة إلا العفو والتوبة والرجاء. وهو ما خفّض من قيمة التعبير وحجمه.لكن سرعان ما ينهض تعبير الإنسانية مرة أخرى بحلول عصر النهضة .. بداية المحطة الجديدة للإنسانية الحديثة التى بدأت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين على وجه التحديد.

وبتعامل الإنسان مع لفظة (الإنسانية) تظهر نتائجها أول ما تظهر في الآداب وعلومها، كما ظهرت في الفنون أيضا، وفى إيطاليا.. حيث قادت إلى تيار تغلغل في كل القارة الأوروبية بعد ذلك. ويذكر اسم إراسموس R. . ERASMUS الكشاف الأول لطريق الإنسانية.وأدى ذلك إلى دراسة الإنجيل والكتب السماوية. وظهور آراء مارتن لوثر بعد ذلك.

وللإنسانية وجوه عديدة . وترتبط حدودها بطبيعة ونظريات وأخلاقيات الحياة عند الشعوب المختلفة. كما أنها متغيرة عند الشعب الواحد مثل تغير العصور والقرون.

إن تعبير الإنسانية يمس الأشكال الاجتماعية والأيديولوجية والأدبية والفنية والتربوية.وهى تضع فروقا في الأحكام عند الطبقات،والأمكنة جغرافيا.

الانسجام HARMONY

هو تحقيق وحدة قياسية في أجزاء العمل الفنى، وبيـــن أجزائـــه بشكل عام. يعكس الانسجام على المستوى الجمالى شكلا ذا طبيعة فنيـــة خاصة تُبرز المضمون موحدا ، وداخل نظام جميل منسق.وهو يقدم في النهاية- على طريق ختام العمل الفنى- عالما خاصا بعيدا عـــن عـــالم الحياة اليومية الروتينية.

هذه العناصر الشكلية- ومن بينها عنصر الانسجام- تُحدد انتماء التكوين الفنى إلى الفن الخالص.

والوصول إلى تحقيق الانسجام أمر صعب. إذ لا يمكن تحقيقـــه بالسليقة أو بترك الأمور على سجيتها أو على عواهنها، خاصـــة فـــي الفنون .

إن ضمان مولد الانسجام في الفن يتعلق باستخراجه من بطـــن الأصل الفنى ومن داخل المصنف الفنى ذاته. وكذلـــك مـــن لحظـــات عمومية شديدة التكثيف، حتى يتحقق الأصل في تفسيره ووجوده الجمالى عبر نظرة عميقة وثاقبة للمضمون، وحسابات دقيقة للشـــكل، وقيـــاس لتوازنهما مع بعضهما البعض وهو ما يطلق عليه (المنطق الفنى).

الإنشاء COMPOSITION

نقصد بالإنشاء الشكل المركب. أصـــل اللفظـــة فـــي اللاتينيـــة COMPOSITIO والإنشاء هو الأساس الداخلى والنظم التركيبى لكـــل تكوين فنى. ووظيفته استخراج الجو العام من مضمون العمـــل الفنـــى

دارميا ، ليؤثر فيه بعد ذلك. فإذا لم يستطع ذلك تبعت عملية الانفصـــال أو التشويه في الفن.

يلعب (الإنشاء) في الفنون التشـــكيلية دورا قاطعـــا. ألا وهـــو تحويل نظر المشاهد إلى بؤرة الجمال الفنى في اللوحة أو الصـــورة أو التمثال، بما يؤثر بعد ذلك في عملية الاستقبال عند المشاهد، بل وفـــى رأيه وحكمه على القطعة الفنية المعروضة.

وفى الأدب والدراما يختص الإنشاء أو المُركب بما يسمى الإبانة EXPOSITION، التى يضعها الكـــاتب الدرامـــى فـــي الشـــخصيات المسرحية وفى المناظر والديكورات .كما يتعلق الإنشاء كذلـــك بعقـــدة المسرحية،وبالأحداث ونوازعها، حتى الوصول إلى الذروة أو القمـــة أو التناهى CLIMAX، ومن بعدها الحل.

ويعتبر الإنشاء في فن الموسيقى أو في الفن التشكيلى استمرارا للجانبين الشعرى والشاعرى في كل منهما.

الإيقاع RHYTHM

نعنى بالإيقاع الوزن. والإيقاع في الفن معناه الاتزان والتنـــاغم. فالشىء الموزون هو الشئ المُوقّع الذى يتميز بإيقاع ما.

وعموما فإن الإيقاع هو علاقة بين الصوتية والموســـيقية، بيـــن الأصوات والعبارات القصيرة والطويلة، والمؤكـــدة وغـــير المؤكـــدة، والمضغوط عليها والخالية من الضغط. وكذلك بين تأثيراتها وتغييراتـــها وانسجاماتها مع تسلسل الصورة الموسيقية السمعية، في حساب دقيـــق لعامل الزمن والتوقيت. إذ لا يمكن تحقيق الإيقاع وحده، حتى وإن كـــان الكلام أو الحوار نثرا صافيا، إلا بانضمامه إلى شىء غنائى أو موسيقى

يكشف عن التناسق والانسجام .ومنذ عام ١٦٠٠ م حتى وقتنا هذا لـــم تتغير طبيعة الإيقاع عن احتياجاتها الأساسية السابق ذكرها.

والإيقاع في الفن الموسيقى يظهر في تتابع الأصوات بعضـــها للبعض، مربوطة بزمن دقيق بينهما لتكوين زمن عام في النهاية. وهـو في الرقص يعنى المكان والزمان في ارتباط عضوى بحركة الراقصيـن والراقصات. أما الإيقاع في الفن التشكيلى فهو يعنى نوعيـــة ودرجـة الألوان المستعملة ومساحاتها ودرجة التكثيف فيها. وهو في فن المعمار يعتمد على الميدان (المساحة) ووسائل التكوين الواحدة بعد الأخرى.

إيبر ماريونيت UBERMARIONETT

أطلق المخرج الإنجلـيزى الشـهير ادوارد جـوردون كريـج EGWARD GORDON CRAIG (١٨٧٢/١/١٦-١٩٦٦/٧/٢٩ م) هذا التعبير لأول مرة عام ١٩١٦ م في دراسته النظرية التى حملت عنـوان (الممثل والإيبرماريونيت)

THE ACTOR AND THE UBER - MARIONETT وتشـــرح هـذه الدراسة الفنية وجهة النظر التى توصل إليها كريج في عالم المســـرح، والتى تقول بأن المخرج المسرحى لم يعد بقادر على خدمة المضمـــون الفكرى للمؤلف الدرامى،ولم يبق في وسعه أن يكون زميلا فنانا للممثـل المسرحى. ولعل ضيق كريج بالممثلين الكسالى- وبخاصـــة الإنجلـيز منهم في عصره- هو الذى أوصله إلى هذه النتيجة التى ناقشها وحللــها في دراسته النظرية هذه .ويصل كريج في نهاية البحث إلى أن المخرج المسرحى لكى يحقق تماما وجهه النظر الإخراجية، فان عليه أن يتعامل مع عناصر مسرحية تُمكنه من السيطرة على العمل الفنى المســـرحى،

وهو يعدد هذه العناصر في(الحوار، فن التمثيل، السينوجرافيا، الموسيقى، الرقص، الإضاءة المسرحية).

وقد شرح كريج الأسباب التى دعته إلى هذا الاختيار الصعب ، لخلو الممثل من المعطيات الحسية الداخلية، وفراغه من التشكيلات الجسدية الخارجية حتى أضحى الجنس البشرى الممثل بلا معالم البشر، وبلا روح، الأمر الذى أصبح معه على صورة (الماريونيت) العروسة الخشبية التى يحركها المخرج يمنيا ويسارا وإلى أعلى وأسفل، دون أن تعترض أو تنبس ببنت شفة.

إيرفين آكسر ERWIN AXER

مخرج مسرحى ومدير فنى للمسرح. بولندى الجنسية من مواليد ١٩١٧/١/١م. أنهى دراسته للفنون المسرحية عند الأستاذ ليون شيللر LEON SCHILLER (١٨٨٧- ١٩٥٤ م) في المدرسة العليا للتمثيل في وارسو.

بدأ آكسر حياته الفنية في مسارح الريف البولندى. ويدير من عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٤٩ م مسرح لودز LODZ الصغير ثم يُعين في عام ١٩٥٤ م .مديرا للمسرح القومى في وارسو. يعمل بعد ذلك مديرا للمسرح الحديث عام ١٩٥٧م .

اهتم آكسر بدخول موجة كُتاب الدراما البولنديين الجدد إلى المسرح، إضافة إلى الكتاب الجدد الأوروبيين . وهو يُعرف في بلاده بولندا باسم (المخرج الأديب) الذى يتعامل مع الدراما والفن من منظارين متساويين .منظار يحترم ويقدس كلمة الشاعر المؤلف

الدرامى. ومنظار المخرج الذى لا ينفصل عن معنـــى الكلمـــة ســاعة الإخراج المسرحى.

تتميز أعماله الإخراجية بإبراز العناصر النفسية في الواقعيــــة، ويتضح ذلك في إخراجه لأعمال كل من برخت، تشيكوف ، ســلافومير مروجيك SLAWOMIR MROZEK (من مواليد ١٩٣٠ م). يضطلـــع آكسر- إلى جانب أعماله - بالتدريس في المدرسة العليا للتمثيـــل فـــي وارسو حاليا.

إيرفين بيسكاتور

ERWIN PISCATOR

مخـــرج مســـرحى ألمـــانى مـــن مواليــد أولــم ULM فـــي ١٨٩٣/١٢/١٧ ، وتوفى فـــي برليـــن فـــي ١٩٦٦/٣/٣٠ م. يُعتـــبر بيسكاتور- مفجر المسرح السياسى- واحدا من المحاربين مـــن أجـــل مسرح اشتراكى في القرن العشرين. بدأ حياته ممثلا في مدينة ميونيـــخ MUNCHEN عام ١٩١٤م . لكنه سرعان ما يذهب إلى الجنديـــة فـــي الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٥م.

في عام ١٩١٩م بعد انقضاء الحرب، يؤســـس مســرح DAS TRIBUNAL في مدينة كينجسبرج KONIGSBERG. ويقـــدم فيـــه درامات استرندبرج وفيديكند STRINDBERG, WEDEKIND.

في عام ١٩٢٠ يقود مسرح البروليتاريين فـــي برليـــن ويبـــدأ عروضه بمسرحية مكسيم جوركى M. GORKIJ(أعـــداء- VRAGI) التى كتبها جوركى في عام ١٩٠٢م. كما يخرج دراما ليو تولســـتوى LEV TOLSTOJ المعنونة (سلطان الظلام)، ودراما الفرسنى رومـــان

رولان ROMAIN ROLLAN المعنونة (سوف يأتى الوقت- LE TEMPS VIENDRA)، المكتوبة عام ١٩٠٣ م.

لم يفهم إخوان روتر ROTTER أصحاب المسرح، الاتجاه النوعى الدرامى الذى انتهجه بيسكاتور. فيترك المسرح ليتعاقد مع مسرح فولكس بيهن VOLKSBUHNE . وفى هذا المسرح يتابع تشكيلة الكلاسيكيات الكبيرة. فيعكف على إخراج درامات (الحضيض – NA DNYE لجوركى،(قمر على الكاريبى).THE MOON OF THE CARIBBEES للأمريكى (يوجين أونيل EUGEN O'NEILL). هذه الفترة من حياة بيسكاتور من أنضج فترات حياته في مهنة الإخراج المسرحى. فلم تحمل إلى الجماهير القضايا السياسية الآنية فقط آنذاك ، لكنها قدمت الوسائل الجديدة والمبتكرة التى أخذ بها بيسكاتور في منهجه الإخراجى الحديث.

في عام ١٩٢٧ يفتتح بيسكاتور مسرحه الخاص به THEATER AM NOLLENDORFPLATZOT الذى عرف باسم مسرح بيسكاتور PISCATORBUHNE . في هذا المسرح توجه بيسكاتور إلى التعامل مع التعبيرية، التى صنفت منهجه فيما بعد. وترك بأفكاره وعلاماته المسرحية الكثير مما يُقلد اليوم في بعض المسارح الأوروبية. فاستعمل تقنية المونتاج، واستلهم أسلوب الفيلم دافعا به إلى الشكل المسرحى في مزاوجة جيدة. وأضاف الحركة المسرحية الدائمة والمشعة التى لا تهدأ أبدا على خشبة المسرح. وعكس بالفانوس صورا على خشبة المسرح، كانت جديدة ومبتكرة، ودرّب ممثليه على حركة طيعة لدنة ، دفعتهم – وبالبساطة كل البساطة – إلى الدخول في تنفيذ حركات الأكروبات في طبيعية غير مستعصية أو مفروضة.

يسافر عام ١٩٣٣م إلى موسكو بعد اشتداد الضغط الهتلرى فـي ألمانيا. ومن موسكو يعاود سفره إلى فرنسا،وهولندا، وبلجيكا،وأسـبانيا. ثم يهاجر عام ١٩٣٩م إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ويفتح مدرسـة للتمثيل هناك، ليعلّم الدراماتورجيا، وعلم الإخراج المسرحى، فن خشـبة المسرح. يتتلمذ على يديه هناك الأمريكيون آرثر ميللر، تينيسى وليامز، مارلون براندو.

ARTHUR MILLER, TENNESSEE WILLIAMS, MARLON BRANDO.

وفترة إقامته بالولايات المتحدة يخرج الدرامات التالية: (القديسة جوان- SAINT JOAN لبرنـارد شـو)، (الذبـاب- LES MOUCHES. لسارتر J. P. SARTRE)، (ناتان الحكيم- NATHAN DER WEISE للألمانى ليسنج G. E . LESSING)، (المثرى النبيـل- LE BOURGEOIS GENTILHOMME).

أما الطور الأخير من حياته بعد عودته عام ١٩٥١م إلى أوروبا مرة أخرى مستقرا في برلين الغربية، فقد امتـاز إخراجـه بالتجربـة الطويلة والرصانة في اختيار العروض.وقد ساعد على تتويج هذا الطور سفرياته الطويلة والكثيرة التى أفاد بيسكاتور منها شخصيا على مسـتوى المخرج المفسر والواعى، والمختزن لكل ما يراه ويتعامل معه في الفكر واللاشعور. والملاحظ أنه أصبح في هذا الطور الأخـير أكـثر ميـلا للتعامل مع الآداب الدرامية العصرية. وقد أخـرج فـي هـذا الطـور درامات:

١- موت دانتون DANTON TOD التى كتبها الألمانى جـورج بخـنر GEORG BUCHNER عام ١٨٣٥ م .

٢-بيدرمان ومشعلو الحرائق

HERR BIEDERMANN UND DIE BRANDSTIFTER

كتبها ماكس فريش السويسرى MAX FRISCH عام ١٩٥٦م.

٣- التحقيق DIE ERMITTLUNG

من تأليف الألمانى الأصل السويدى الإقامة بيتر فايس PETER WEISS عام ١٩٦٥م.

وضمن هذه الفترة الأخيرة من حياة ايرفين بيسكاتور، حملت نظرته فلسفته التى تُردد أن خشبة المسرح منبر للدعوة والإصلاح. وقد تعلم بيسكاتور من الاتجاهات العصرية في المسرح السوفيتى، كما استفاد من التيارات في أوروبا الغربية، وأغلبها تيارات تجريبية في المسرح، وطليعية في الدراما. ولم يلبث بفكره العميق أن أثّر بدوره في نفس هذه الاتجاهات والتيارات.

ترك كتابا في نظرية المسرح بعنوان (المسرح السياسى DAS POLITISCHE THEATER) حرره عام ١٩٢٩م.

إيفان ميهايلوفتش موسكفين IVAN MIHAJLOVICS MOSZKVIN

(١٨٧٤/٦/١٨- ١٩٤٦/٢/١٦م)

ممثل مسرحى سوفيتى. حائز على جائزة الدولة في فن التمثيل. تعلم على يد الروسى المخرج نميروفتش دانتشنكو-NEMIROVICS DANCSENKO في مدرسة التمثيل بجماعة الفيلهارمونى.

عمل من عام ١٨٩٨م عضوا بمسرح الفن في موسكو. ويدير المسرح نفسه ابتداءا من عام ١٩٤٣م. برز في تمثيل الشخصيات الروسية في الدرامات الروسية المحلية، كنموذج روسى صميم مثل دور(لوكا - LUKA) في الحضيض لمكسيم جوركى، دور (جابيدوف - JEPIHODOV) في بستان الكرز لتشيكوف، ودور

(اسيناجيريوف SZNYEGIRJOV) فـــي الأخــوة كارمـــازوف عنـــد دوستويفسكى، دور (بروتاسوف - PROTASZOV) في مسرحية الجثة الحية لليوتولستوى.

برز في أدواره تمكُّنه من الارتجال، الذى أضاف به الكثير مـــن عصرية فن الممثل الحديث.

أخرج عدة مسرحيات قليلة في حياته نذكـــر منـــها (العصفـــور الأزرق - موريس ماترلنك ، المفتش العام- جوجول)، (شهر في قريـــة لتورجنيف).

إيمانويل كانط IMMANUEL KANT

(١٧٢٤- ١٨٠٤م)

أحد كبار الفلاسفة في العـــالم. وواحـــد مـــن أعمـــدة الفلســـفة الكلاسيكية الألمانية. وهو من الممهدين لفلســـفة وأيديولوجيـــة الطبقـــة الوسطى (طبقة المواطنين).

يتجلى جهد كانط في محاولاته تطوير نظريات الفلسفة في عصر النهضة من خلال كتابيه (نقد العقل المحض، نقد العقل العملى). يعترف في كتابه الأول بهدف العالم الخارجى والوجود الفعلى له ، على الرغـــم من صعوبة العثور عليهما تطبيقا في الإنسان، حيث لا يرى إلا السطح. ثم يعود في فلسفته لنقض معرفة العالم الخـــارجى بجزئياتـــه الماديـــة (الماتيريالية).

أما في كتابة الثانى فهو يشرح السلوك الأخلاقى عنـــد الفـــرد. ويعود فيعاود رفض أغلب وجهات النظر في كتابه الأول.

إن ما يهمنا في فلسفة كانط هو نظرته للجمـــال،والتـــى تقـــول (جميل كل ما تحبه دون مصلحة) ويُطبق كانط هذه النظرة على الفـــن على وجه الخصوص. فالجمال عنده هو شئ منفصل عن المتعة وعـــن الراحة وعن الشئ الحسن وعن الحقيقة أحيانا مثيرة.

وفى رأيه أن الفنان يجب أن ينبـــع مـــن النظريـــات الجماليـــة والمثالية الخاصة، ولا يخرج عن القواعد الجمالية التـــى يتعلمـــها. ولا يعنى ذلك أن يقدم الفنان فنه من خيال خالص بحت. ذلك لأن العبقـــرى يسجل عبقريته أيضا في استناد إلى القانون العلمى، حتى ولو كانت هذه القوانين أو بعضها غير ميكانيكى أو روتينى معروف. وكان كل هـــدف كانط من ذلك ربط الطبيعة بالحرية، والعقل بالإحساس.

إيهام ILLUSION

الإيهام أو غلْط الحس أو التخيل، هو اعتراض مزيف ينشأ ضـــد حركة الحقيقة ومحركاتها، وضد تطورها، وعلى نقيض منـــها بصفـــة عامة .

يصبح الإيهام على ذلك صورة مثالية أو غلطة حســـية تجـــاه- وفى تضاد كذلك- مع شخص أو جماعة أو طبقة أو شـــعب، أو ضـــد الذات نفسها.. ذات مبدع الإيهام. ولم لا؟ وقد ظل الوحى فترة طويلـــة أحد أنواع الإيهام.

أحيانا ما يكون للإيهام تأثيرات ذات صبغة إيجابية، في حالة مـــا إذا كان إيهاما يعطى دفعة إلى الأمام، أو إلى محاولات التقوى وحتـــى مع هذه الوظيفة النافعة للإيهام، فإنه يظل إيـــهاما بعيـــدا عـــن الواقـــع والحقيقة.

عُرفت مشكلة الإيهام الفنى في بدايات القـــرن التاســع عشـــر الميلادى وعند الواقعية النقدية التى كشفت عنه وعن آثاره السيئة فـــي الخلق الفنى(الإيهامات المفقودة- بلزاك H. BALZAC).

إلا أن الإيهام يظل موجودا داخــل الدرامــات وحتـــى القـــرن العشرين، بل ويزداد انتشارا فيها. ويظل مشكلة رئيسية تستثير النــاس إلى الانتباه إليها وفحصها.ويتضح ذلك في أعمال الدراميين هــنريك ابسن، جورج برناردشو H, IBSEN, G . B. SHAW وفـــي الفنـــون التشكيلية يُرى الإيهام أكثر ما يرى في أعمال تولوز H. TOULOUSE-LAUTREC.أما في فن الموسيقى فنعثر عليه عند المجرى بارتوك بيلا B. BELA أما درامات القرن العشرين، وبخاصة الطليعية منـــها، فـــان المجال للإيهام يتسع بشكل ودرجة قويين عند بيكيت وإدوارد ألبى فـــي مسرحيتيهما (لعبة النهاية، من يخاف فرجينيا وولف؟).

ومن الإيهام تخرج (الإيهامية) وهى عدة أشكال مســتعملة فـــي الرسم والتصوير الزيتى، في خطوط حية، ونقش ناتئ بارز، وتصويـــر بين النور والظل.

إيهام خشبه المسرح STAGE ILLUSION

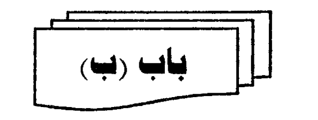
يعتمد إيهام خشبة المسرح على مجموعـــة الإلقـــاء، والأزيــاء المسرحية، والحركة، وأماكن الأحداث المسرحية المختلفـــة وعوامـــل ظهورها أمام الجماهير، بغية الحصول على صورة من صور الإيـــهام، تواجه بها خشبة المسرح الجمهور المشاهد.

وعبر هذا الإيهام، يمكن للمتفرج أن يستقبل الأحداث، ويعايشها بأحاسيسه، ويتفاعل معها بعقله وخياله مع شخصيات الدراما ، حتى تتطابق الحالتان(حالة خشبة المسرح وحالة الجماهير في الصالة) .

إيهام خشبة المسرح تقليد قديم قِدم المسرح نفسه. بدأ هذا الإيهام مع المسرح الباروكى. لأن المسرح الإغريقى، ومسرح عصر النهضة فيما قبل لم يقبلا بهذا الإغراق في الإيهام من جانب خشبة المسرح.

وساعد على نجاح الإيهام في مسارح إيطاليا، مُكونات الخشبة التى حوت رافعات ومرتفعات وعدة مستويات متباينة على المسرح، مما أعطى بُعدا للإيهام.

وقد استعمل المسرح الطبيعى إيهام خشبة المسرح هذه بطريقة خاصة، إذ استغل كلا من الجانبين النظرى والتطبيقى في الإيهام، في سبيل الحصول على (إيهام كلى TOTAL) وقد نجح في ذلك بإيراد محل القصّاب برمته وتفاصيله، والأشجار بكل أوراقها ودقائق غصونها وفروعها على خشبة المسرح، على يد المخرج الفرنسى الطبيعى أندريا أنطوان ANDRE ANTOINE (١٨٥٨/١/٣١ - ١٩٤٣/١٠/١٩م).



باب (ب)

بابلو بيكاسو PABLO PICASSO

من مواليد مالاجا MALAGA في ١٨٨١/١٠/٢٥ م رسام ومصور زيتى أسبانى . أحد كبار العالميين في فن التصوير الزيتى في القرن العشرين. صمم الأزياء والديكورات المسرحية،ولوحته الشهيرة عن السلام والأجناس البشرية أول ما تقابل الداخل إلى ردهة مسرح

البرلينر انسامبل BERLINER ENSAMBLE (مسرح برتولت برخت) في برلين الشرقية. وكان قد أهداها للمسرح.

اعتبر مساهمته الفنية في الديكــــور المســـرحى مســـاهمة ذات فعاليات خاصة. فالديكور من وجهة نظره لا يقدم المكان في العـــرض المسرحى، بقدر ما يعرض أشكالا، وألوانا وكلمات وعبارات مجازيـــة TROPES، ومقادير وأشكال هندسية وتزينيات بالرسوم والأشـــكال.. FIGURES. أخذ بيكاسو بمنهجه الفنى هذا لعرض الخطوط والتكوينات الرمزية الزخرفية التى تنطق بما تُعبر عنـــه مـــن خصـــائص الفـــن التشكيلى.

يصمم عام ١٩١٧م ديكورات ومناظر عرض الباليـــه إخـــراج GYAGILEVبعنوان (باراد أو استعراض البراعة- PARDE). ثـــم صمم لدراما جان كوكتـــو JEAN COCTEAU المعنونـــة(أنتيجونـــا ANTIGONE) كل مهماتها الهندسية من ديكورات وملابس وأقنعة .

الباراباسيس PARABASZISZ

أغنية طويلة قدمها الكورس اليونانى فـــي بدايـــة الكوميديـــات الإغريقية. توجه الكورس (بالباراباسيس) إلى الجمهور اليونانى القديـــم، ولم تكن الباراباسيس تتبع الحدث المسرحى.

توجهت الباراباسيس إلى التعريف بالكاتب الدرامى، وإلى التقديم للدراما،وإلى تفسير ارتداء الأزياء أو الأقنعـــة. وفـــى صـــوت ســـفيه داعر،وحركات تفوح بروح السخرية والتهكم.

الباروك BAROQUE

أسلوب فنى في الفن التشكيلى أعقب عصـــر النهضـــة القـــرن السادس عشر الميلادي، واحتل بخصائصه القرن السابع عشر الميلادى، وفى بلاد أوروبية كثيرة وبنسبة متفاوتة، حتى ينبثق الروكوكــــو فـــي القرن الثامن عشر الميلادى ومن بعده الكلاسيكية الجديدة.

وأصل تعبير (الباروك) من الباروكًا البرتغالية التى تعنى (العقــد غير المنتظم). إلا أن الأسلوب يعود في القرنين الثامن عشر والتاســـع عشر الميلاديين إلى مجمل تأثيراته على المدرسة التاريخيـــة الذهنيـــة الألمانية.

أعطى أسلوب الباروك – ضمن انبثاقاته – شكلا متضادا مـــع الفن التشكيلى المعهود والسائد. في ارتكاز علــــى عـــودة الإقطاعيـــة الأوروبية ونظام الدويلات البحت،والدول الكاثوليكية في الدين.

وتحددت ملامح وأيديولوجية واجتماعية التيار البــــاروكى فـــي الأرستقراطية التى جاءت وحكمت من جديد من ناحية، وفى هذا التطور البطئ الذى أخذ بيد الطبقات الوسطى، والمتمثل في الأعمال التى تـــهتم بالشعب والوسط من ناحية أخرى.

يتميز تيار الباروك بأن له خصائص في كل فن تختلــف عنـــها عند الفن الآخر. حيث يلعب الشكل الدينى الكاثوليكى دورا كبـــيرا فـــي الباروك .

وفى الديانه البروتستانتية يقف الأسلوب الباروكى في مواجهـــة المهاجمين لها. بإبرازه للاعتراف والغفران والتسامح فـــي المواضيـــع

المختلفة ، وتظهر هذه النماذج للفن الباروكى في فنون الرسم والنحـــت والمسرح.

تتحدد بداية أسلوب الباروك في روما في القرن الســـابع عشـــر الميلادى على يد الإيطـــالى مـــايكل كرافـــاجو M. CARAVAGGIO (١٥٧٣- ١٦١٠ م) وفى حفاظ علـــى خطيــه الفنييــن (الأكاديميـــة والشعبية). ثم يتبع تيار الرسم (الفرسكو FRESCO) وهو فن التصويـــو بالألوان المائية على الجص، بجهود كل من رينى، بـــوزو، كورتونـــا، دومينيتشينو

G. RENI, A. POZZO, P. CORTONA, D. DOMENICHINO.

ثم امتد الأسلوب إلى الريف، وقدمت المدارس الإيطالية فنـــانين مثل روزا، جيوردانو، استروزى، فاتى S. ROSA, L. GIORDANO, B. STROZZI, D. FETTI. كما قدم الأسلوب في فـــن المعمـــار المنظـــر المريح الذى يمثل تيار الباروك حـــق تمثيـــل فـــي أعمـــال بـــارنينى، بوروميني، كورتونا

G. L. BERNINI, F. BURROMINI, P.CORTONA

وفى منطقة الكاثوليكية يظهر في أسبانيا بعد إيطاليـــا فنـــانو البـــاروك ريبيرا،زورباران، موريللو

I.RIBERA, F.ZURBARAN, B. E. MURILO

وفى ألمانيا نجد أبطال الباروك إيرلاخ، نيومان، شلتر

F. ERLACH, B. NEUMANN, A. SCHLUTER.

أما في هولندا فيجرب في تيار الباروك كل من رمبرانت، هالز، فرمير

REMBRAND, FR. HALS, D.VERMEER.

وفى إنجلترا يتعاون فرن CHR. WERN مع الباروكية.

أما في فرنسا فقد خرج أسلوب الباروك في النظرة الإقطاعيـــة البحتة ذات الانبثاقة الكلاسيكية في مبانى فرساى والبلاطـــات الملكيـــة الأخرى.

واحتوى فن معمار الباروك على التجميلات والزخرفيات الكثيرة المتناثرة على واجهات المباني. وبانتشار الأعمدة الملفوفة والخطوط المتعرجة. وكل ما من شأنه تكوين ديناميكية موحدة في فن المعمار.

برع في المعمار لأسلوب الباروك النمساوى فيشر فون ايرلاخ **J. FISCHER VON ERLACH** والإنجليزى فرن، والإيطالى الذى عاش في روسيا راستريللى **V.V. RASTRELLI**.

وفى فن الموسيقى، يستعير هذا الفن تعبيره من الفنون التشكيلية ومن فنون الآداب ما بين سنوات ١٦٠٠، ١٧٥٠م. صاحبت الموسيقى فن الرقص الباروكى الذى تمسك- وفى شدة- بقواعد الحركة فيه، وفق العُرف الذى كان قائما وقتذاك. وهو الذى كان يُعنى بالخطوة ويعمل لها ألف حساب وحساب.

تتحدد في الموسيقى الباروكية الدرجة الصوتية، والدرجة اللونية لجرس الصوت، كما تنطلق نماذج الآلات الموسيقية المتفردة في اعتماد على الذات، وفى تحديد لقواعد النغمة والطبقة الصوتية. وعلى ذلك تخرج السوناتات ونماذج الدرامات والأوبرات في ألحان متوافقة.وتفتح الأوبرات طريق المزج بين الدراما والموسيقى ويُولد نوع (الأوراتوريو) الغنائى الموسيقى الدينى، كما نعرف (الكانتاتا).

أما بالنسبة للآداب، فان تعبير (أدب الباروك) لا يزال حتىاليوم مجال مناقشة وتحليل بالنسبة لنظريات الأدب. انطلق التجريب في آداب الباروك على يد الألمانى استريخ **F. STRICH** عالم الأدب، حينما أراد أن يصل بالشعر الألمانى في القرن السابع عشر الميلادى إلى نسق الفن التشكيلى في إبداعات فلفلين **WOLFFLIN**.

يختلف تعبير (الباروك) في الآداب بما يجدد الإشارة إليه. فعند الإنجليز وفى تاريخ الأدب الإنجليزى يُقيمّون شيكسبير على أنه قمة

عصر النهضة . أما من وجهة نظر الألمان ، فإن الآداب والدرامـــات الشيكسبيرية تناقش في ألمانيا على أنها إحدى آداب أسلوب الباروك. إلا أن الآداب العالمية قد تعارفت على اعتبار كل من سرفانتس، شيكسبير، راسين، ميلتون من أعظم كتاب الأدب الباروكى

M. CERVANTES, W. SHAKESPEARE, J. RACINE, J. MILTON.

وقد أيد هذا الرأي حديثا الأديب هارتز فلـد **H. HARTSFELD** حيـن أضاف إليهم الكتاب مارينو، جراسيان، كالدرون، جنجورا

G. MARINO , B. GRACIAN, CALDERON, GONGORA.

أن آداب الباروك آداب لامعة. عبّرت عـــن الحيـاة المتعـددة الألوان في حياة المجتمع الأرستقراطى، شأنها شأن الفنـــون التشـكيلية الباروكية.

باروكا (شعر مستعار للرأس) WIG

الباروكا هى أحد أجزاء الشعر المستعار في فن التمثيل. أحيانـــا ما تأتى الباروكا بالشكل الواقعى،كأن تكون موافقـــة تمامـــا لتاريخيـــة العصر الذى تدور فيه أحداث المسرحية. وأحيانـــا مـــا تتخـذ الشـكل الأسلوبى، البعيد والمتغير عن الشكل الواقعى، لهدف فنى خاص يخـــدم الشخصية المسرحية ومظهرها العام. وتحدث هذه الأسلبة عـــادة فـــي العروض الراقصة ودرامات الحكايات أو الخيـــال(كمـــا فـــي دراما شيكسبير حلم منتصف ليلـــة صيـف **(A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM**. تستعمل الباروكات في تصنيعها الشـــعر الطبيعـــي أحيانـــا، والشعر الصناعى المكون من الألياف الرفيعة أحيانا أخرى. والصنـــف

الأول مرتفع السعر بطبيعة الحال. وفى المسرح القديم كانت الشعور الطبيعية للإنسان هى المستعملة في باروكات المسرح وبواسطة إبرة خاصة على قطعة من التل(قماش التل الخفيف المثقوب) يجرى تثبيت الشعر، ثم تمشيطه بالصورة المطلوبة وفق ملاحظات المخرج المسرحى.

باعث (محرك - دافع) MOTIVE

يعتبر الباعث أو(الموتيف) في بعض الفنون أصغر العناصر المستقلة،والدافعة المحركة في الوقت نفسه، كما في فن الرقص مثلا. إذ أن الحركة الصغيرة فيه تعنى انتقالا حركيا معينا. يتضمن الباعث فن البانتومايم PANTOMIME فى تكوين خارجى،كما يتضمن حركة واحدة في الرقص تتكرر في استمرارية واحدة.

والباعث فى الأدب وفى الفن التشكيلى يعنى الحركة غير المكررة، واللحظة الجديدة المتفجرة على الدوام، بعلاقات الشخصيات وسلوكها واضطراباتها وأزمانها. ونعنى بها المواقف والأحداث والصراعات.

والمحرك بالنسبة لشئ ما يشير إلى المساحة الصغيرة المركزة. ويكون استعماله في الموضوع تجريديا، على اعتبار أن الموضوع الواحد يرمى بأساساته على بواعث ومحركات كثيرة ومتعددة .

يطلق على (الباعث) في علم الأدب الدوافع التاريخية.

والباعث هو(الوحدة الصغيرة) في مضمون الفن الشعبى (الفولكلور)، والذى بتكراره الواحد بعد الآخر يكون الصورة

الشعبية.ويهتم باحثو الفنـــون الشـــعبية ببواعـــث الأنـــواع القصصيـــة كالحكايات والأقوال والسيرة والعادات والأغاني.

منذ نهايات القرن قبل الماضى ودخول القرن العشرين في حلقـة ثلاثينيات سنواته اتجه العالم إلى إعداد (كتالوجات) عبارة عن فـــهارس وقوائم للبواعث. كما أُعدّ دليل مؤخرا كإحدى المطبوعـــات التســـجيلية ليحوى مئات الآلاف من البواعث والدوافـــع. إلـــى أن حلّـت مرحلـــة التصنيف لتقسيم هذه (الموتيفات) تصنيفا نوعيا.

باعث رئيسى HEAD MOTIVE

أصل التعبير مأخوذ عن فن الموسيقى MOTIF بمعنى الحركـة الموسيقية المكررة، أو التى تربط بين الأجزاء في الموسيقى.

وكما فىفن الموسيقى، فان الحال في المسرح يتطلـــب أحيانـــا (التكرار) لابراز الباعث الرئيســـى لموضـــوع الدرامـــا، أو لإيضـــاح شخصية من الشخصيات المسرحية.

عمد ريتشارد فاجنر RICHARD WAGNER(١٨١٣- ١٨٨٣ م) إلى استعمال الموتيفات في أوبراته،مثل موتيـــف شـــخصية فوتـــان WOTAN وموتيف شخصية سيجفريد SIGFRIED.

والباعث الرئيسى في الدراما بصفة خاصة، يهدف إلى إبـــراز التكرار للفت النظر إلى (فكرة)، أو (حـــدث مســـرحى) ،أو (هـــدف)، أو (مصلحة معينة). وتكون لهذه الفكرة أو الحدث المسرحى أو الهدف أو المصلحة المعينة ضرورة قصوى في تركيبة البنية الدرامية المســـرحية. فشخصية جورج داندين GEORG DANDIN في المسرحية المعروفـــة

بهذا الاسم عند موليير ، تكرر مقاطع ولفظات معينـــة يســـتهدف منــها الدرامى الكوميديا كباعث محرك لدرامته.

والممثــل يجــب ألا يخطــئ فــي تقديــر هــذه البواعـــث والمحركات.وعليه إبرازها بالأداء التمثيلى المنتقى والمناســـب، حتــى يستوعب الفكر المسرحى، ولا يهدم جانبا دراميا حدد أهدافه ووظائفـــه الفنية فىالدراما الكاتب الدرامى. ويكون إبراز هذه التأكيدات المتكـــررة بأدوات فن التمثيل من حركة ووضعيات شكلية وبـــوزات وتعبـــيرات الوجه واليدين، وكل إمكانيات الممثل.

الباليه الصامت BALLETT- PANTOMIME

هو حركات تعبيرية صامته بالجسد والأطراف وهو أرقى أنواع الباليه، باعتباره فنا خاصا، يعمل وفق خصوصية معينة لا تحتاج إلـــى الغناء . ولا يستعين الباليه الصامت إلا بفن الموسيقى ليصحب حركاتــه الإيقاعية الراقصة. وحيث الرقص في الباليه الصــــامت ليـــس شـــكلا تجريديا ABSTRACT ، وإنما هو شكل مُكمل لإيقاع وجمال الأطـراف وتعبيرات الوجه، لإثراء الأحداث والموضوع الدرامى للباليه.

يعود الفضل في إيجاد هذا النوع مـــن الباليـــه إلـــى الراقــص الفرنســـى المصمـــم جـــان جـــورج نوفـــير JEAN - GEORGES NOVERRE (١٧٢٧- ١٨٠٩ م) الذى كان يطالب راقصيه وراقصاته بالتعبيرات الدرامية والانفعالية أثناء الرقص.

بطل درامى DRAMATIC HERO

البطل الدرامى، يكون في غالب الأحيان هو الشخص أو الــدور المسرحى الذى يمثّل نقطة التمركز في التكوين الدرامى أو الفنى.وهــو لذلك يصبح بشخصيته وسلوكه وتصرفاتــه ومصــيره- الأداة الهامــة لتوصيل الفكر الدرامى.

عادة ما يكون (البطل الدرامى) مؤهلا لتعاطف الجمــاهير أو القراء (في القصة أو الرواية). أو مستقبلا لجام غضبــهم وســخطهم، وهو لذلك شخصية تتأرجح بين الإيجابية والسلبية.

تلتف حول البطل الدرامى بقية الشخصيات التى تعمل على رسم الظلال لشخصيته.

بر لندبرج PER LINDBERG

مخرج سويدى. من مواليد اســتوكهلم STOCKHOLM فــي ١٨٩٠/٣/٥ ، والمتوفى في استوكهلم في ١٩٤٤/٢/٧م.

عمل في مستهل حياته في الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩١٨م إلــى الجانب المخرج المســرحى النمســاوى مــاكس راينــهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣- ١٩٤٣م) في برلين. في عام ١٩١٨ يعيــن بر لندربرج مخرجا مسرحيا لمسرح جيتابورج لورنزبرج، ثم يدير نفس المسرح بعد فترة قصيرة.ويطور لندبرج ومن عام ١٩٢٧ إلــى عــام ١٩٢٩م المسرح الدرامى الملكى بالعاصمــة اســتوكهلم بفرقــة مــن الطليعيين المسرحيين. منذ عام ١٩٣١م يتعاون مــع الممثــل الشــهير

السويدى جيست أكمان GOSTA EKMAN (١٨٩٠- ١٩٣٨م) لتطوير الدراما السويدية الجديدة على يد الكتاب الجدد المبشرين.

اشتهر برلندبرج بإخراج روائع عالميات شيكسبير واسترندبرج SHAKESPEARE STRINDBERG

برتولت برخت BERTOLT BRECHT
(١٨٩٨- ١٩٥٦م)

شاعر ألمانى وكاتب درامى ومخرج مسرحى، أحد أركان الدراما الحديثة في القرن العشرين.

بدأ حياته الأدبية بالتعبيرية (درامات بعل، طبول في الليل، في أحراش المدن). يدرس الماركسية في العشرينيات من خلال حركة العمال الألمانية، ويهرب من بلاده في عام ١٩٣٣م أمام ضغط الهتلرية النازية.

يكتب أعز دراماته أثناء هجرته في فنلندا وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وتمثل نظرياته المسرحية الثقل الأكبر لشخصيته جنبا إلى جنب أشعاره وآدابه.

يقيم المسرح الملحمى في ثلاثينيات القرن العشرين في تعارض **صحيح مع نظريات ودراماتورجية أرسطو. ويُضمن أغلب هذه النظريات درامته المعنونة(الماهوجونى - أو كما تسمى بعنوانها** الأصلى صعود وسقوط مدينة ما هوجونى
AUFUSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY -1929

تهتم نظريته(الاغراب) بالجمهور والإبقاء عليه بعيدا عن الإيهام والتأثير المسرحى. وهو ما أسماه علماء المسرح (الاغراب

البرختى) وكتابه (الأورجانون الصغير)KLEINES ORGANON FUR DAS THEATER الذى كتبه عام ١٩٥٣ م يحدد تفصيليــــا نظرياتـــه والعلاقات الداخلية للنظرية البرختية.

يؤسس مسرحه الخاص في برلين عام ١٩٤٩م بالاشتراك مـــع زوجته هيلينافايجل H. WEIGEL باسم البرلينر انســامبل BERLINER ENSAMBLE.

ترك برخت عدة دراسات نظرية أهمها :

١- كتابات في المسرح.وقد اكتشفت مؤخرا في عام ١٩٦٤م
SCHRIFTEN ZUM THEATER

٢- ديالوج فىالدراماتورجيا MESSINGKAWF

البرلينر إنسامبل BERLINER ENSAMBLE

هو مسرح الألمانى الدرامى برتولت برخت في برلين الشــرقية. تعهد حكومة ألمانيا الديمقراطية عام ١٩٤٩م إلى برخت الذى كان عائدا من المنفى آنذاك مع زوجته الممثلة هيلينا فايجل HELENE WEIGEL بإنشاء مسرح(البرلينر إنسامبل) وحتى إنشاء المسرح وإعداده تعمـــل الفرقة على المسرح الألمانى DEUTSCHES THEATERحتـــى عــام ١٩٥٤م، حتى الانتقال إلى المكان القائم حاليا، وكان من قبـــل مبنـــى مسرح شفبوردام.

THEATER AM SCHIFFBAUERDAMM. وقــد أفــردت الحكومة صلاحيات واسعة لبرخت في إعداد المسرح الجديــد وتــابعت

زوجته ترقية البرلينر إنسامبل بعد وفاة الرائد في عـــام ١٩٥٦ حتــى وفاتها هى الأخرى منذ عدة سنوات.

عمل مسرح البرلينر إنسامبل في اعتماد كبير علـــى درامـــات برتولت برخت التى كانت تتوسط الريبرتوار المسرحى،بكـــل مراحـــل الكاتب، التعبيرية الأولى، والتعليمية الثانية، والملحمية الثالثة والأخـيرة. حتى اعتبرت فرقة البرلينر إنسامبل فرقة مسرحية عالمية.

ثم صعدت أعمال مؤلفين آخرين غير برخت إلى سياسة تخطيط البرنامج المسرحى السنوى. يتقدمــــهم المؤلفـــون الاشـــتراكيون مثـــل جرهارت هاوبتمان GERHART HAUPTMANN، مكســـيم جوركـــى MAXIM GORKI، فســـفولد فيشينافســـــكى VESEVOLOD VISNYEVSKI، سين أوكيزى SEAN O' CASEY

اهتمت الفرقة بالتراث المسرحى الألمانى بصفة خاصة فقدمـــت مسرحيات للمؤلفين الألمان يوهانز بيشـــر JOHANNES BECHER، هاينز كيبهارت HEINAR KIPPHARDT

اكتسبت فرقة البرلينر إنسامبل شهرتها من تمثيـــل مســـرحيات برخت الملحمية، ووفق منهج (الأورجانون الصغير)، وطرق التمثيـــل الملحمى،وعناصر الاغراب. بلا معايشة أو الوقوع في الإيهام في فـــن التمثيل.وهو المنهج الذى ارتكز عليه مسرح برخت الملحمى، بمســـاعدة وسائل مرئية مثل الاعلان، والصور، والمستندات، واللافتات، والفانوس السحرى PROJECTION، والموسيقى، والراوى، والكورس. وكلـــــها تعمل مجتمعة على كسر الإيهام في المســـرح أثنـــاء جريـــان التمثيـــل والعرض المسرحى.

وكما كسر الإيهام في المسرح، كسرت وتهشمت قواعد أو بـــدع مسرحية تافهة. مثل البطولة. فالكل في فرقة مسرح البرلينر إنسامبل في

خدمة مضمون الدور المسرحى، طويلا كــان أم قصــيرا. بيــن فــن البانتومايم..والفن الصامت،وفن الأكروبات.

ومنذ خمسينيات القرن العشرين، تسافر الفرقة إلى بلاد أوروبيــة كثيرة في كل عام. وتحصل مرتين على الجائزة الكبرى فــي مســرح الأمم بباريس.

البرناسية PARNASSIANISM

الكلمة بالفرنسية PARNASSE. والبرناسية هى حركــة أدبيــة تؤمن بنظرية (الفن للفن – L'ART POUR L' ART). وهى أيضا تيار لمدرسة شعرية فرنسية في النصف الثانى من القــرن التاســع عشــر الميلادي، أكد فيه مناصروه على الشكل الشعرى أكــثر مــن الشــكل العاطفى.

تنبثق كلمة(البرناسية) لأول مرة عام ١٨٦٦م كعنوان لمجموعــة شعرية تصدر فــي كتــاب (البرناســية المعــاصرة- PARNASSE CONTEMPORAIN). وتدلنــا المختــارات الأدبيــة(الأنثولوجيــا ANTHOLOGY) على أشهر شعراء البرناسية جوتييه، دى ليســلى، دى هيريديا، برودوم، بودلير، فرلين TH. GAUTIERTH LE CONTE DE LISLE, J.M DE HEREDIA ,SULLY- PRUDHOMME, CH. BAUDLAIRE, P. VERLAINE.

ترتكز البرناسية علــى الفكــر العلمــى وتطويــر المشــكلات الأدبية.وهو ما تعارضت فيه مع تيار الرومانتيكية فىالأدب والشــعر في الشكل وفى إلغاء الشخصية. وفى تأييد للسونات SONNETS (وهى

القصيدة ذات الأربعة عشر بيتا). وفى إقامة علاقة جمالية بين المدرسة الشعرية البرناسية وبين الفن التشكيلى.

إلا أن التيار سرعان ما يصل إلى الجانب السلبى ، فينصرف عنه الشعراء والمؤيدون له، حتى أصبحت فلسفة تاريخ الحركة تتسم بالتشاؤمية.

بروفات البروفة TEST

نعنى بها نظام إعداد الممثل الجديد الذى سيظهر لأول مرة في المسرح أمام الجماهير في أحد الأدوار. هذا النظام الذى أُتبع في المسارح الأوروبية في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى. وكان بمثابة (اختبار) خاص للممثل.. بروفات تتقدم البروفة الأصلية في المسرحية TEST.

بليكفونج BLICKFANG

(بليكفونج) لفظة ألمانية معناها (النافذ للعين) وهو أحد أشكال التعبير في الأدب والفن التشكيلى. شكل اهتم بالغرابة،والغلو في التعبير ليدعو إلى نفسه،وليجتذب النظر إليه.

في الآداب، اهتم هذا الشكل بليكفونج بتضمين الغرابة اسم المصنف الأدبى ليُحدث به التأثير ولفت الأنظار.

وقد استُعمل الشكل في الصحافة في شكل العناوين الداخلية والفرعية للموضوعات الصحفية.وذلك بالاهتمام بألفاظ العبارات ودقة اختيارها.

ويُرى شكل (بليكفونج) في الفن التشكيلي أول ما يرى في فن الإعلان.

بول إسكوفيلد PAWL SCOFIELD

ممثل إنجليزى شهير. من مواليد ١٩٢٢/١/٢١م عمل في بداية حياته الفنية في فرقة برمنجهام المسرحية BIRMINGHAM. ويتصادف أن يراه الانجليزى بيتربروك PETER BROOK فيلتقطه ليفعل الكثير في حياة اسكوفيلد.

يعمل بول اسكوفيلد لثلاث سنوات متواصلة ١٩٤٨،٤٧،٤٦م في مسرح ستراتفورد أون أفون STRATFORD – ON – AVON ليصل إلى درجة ممثل أول، بفضل الأدوار الكبرى التى قام بها بنجاح دقيق. وتساعده درامات شيكسبير المصدر الدائم لفن الممثل القوى على أن يبرز في أدوار أندراش ANDRAS في (الليلة الثانية عشرة)، ودور مركتيو MERCUTIO في (روميو وجولييت). وقد وصفه النقاد في الأدوار الشيكسبيرية بأنه يعيد تجسيد ممثل عصر النهضة بكل قاماته وطلعته الممتدة الممشوقة.

يمثل اسكوفيلد كلاسيكيات وعصريات أخرى للدراميين.. الفرنسي جان أنوى JEAN ANOUILH (من مواليد ١٩١٠م)،والشاعر الإنجليزى ت.س. إليوت (توماس ستيرنز إليوت ١٨٨٨- ١٩٦٥م) ،

الدرامى جراهام جرين GRAHAM GREEN، والانجليزى روبرت بولت ROBERT BOLT (من مواليد ١٩٢٤م).

تميز بول اسكوفيلد في أدواره بالأصالة الفنية لفن الممثل. وبغزارة التكثيف في التحليل الفنى،وبالانفعال الصادق الغامر والفياض.

بلاها لويزا BLAHA LUJZA

(١٨٥٠/٩/٨- ١٩٢٦/١/١٨م)

ممثلة ومغنية شعبية مجرية . بعد وفاة أبيها المبكر، عاشت في كنف زوج أمها، وحملت اسمه.

صعدت على خشبة المسرح في سن الثالثة عشرة من عمرها، واضطلعت بأدوار طويلة. ثم عملت بعدة فرق مسرحية فىالريف المجرى. حتى تعاقد معها مولنارجيرج MOLNÁR GYÖRGY في (مسرح الشعب NÉP SZÍNHÁZ). وفى هذا المسرح ظهرت ألمعيتها كممثلة قديرة . لكن لم يقدر للمسرح الاستمرار في مهمته فأغلق أبوابه وعادت لويزا مرة أخرى إلى مسارح الريف وقد ساعدها على الاستمرار في العمل المسرحى بلاها يانوش BLAHA JÁNOS أحد الموسيقيين الكبار الذى تزوج منها في عام ١٨٦٦م ،وحملت لويزا اسمه بعد ذلك (بلاها لويزا). تترمل بعد أربع سنوات من زواجها في عام ١٨٧٠م.

تلتحق كممثلة عام ١٨٧١م في المسرح القومى المجرى، ثم تعود عام ١٨٧٥م إلى مسرح الشعب بعد استئنافه العمل.

مثلت على مسارح فيينا العاصمة النمساوية في عـــدة زيـــارات مسرحية وفى مسرح فيينا TEATER AN DER WIEN ســلبت لــب الجماهير بقوة أدائها وعمق إحساسها وطلعتها البهية.

أهم أدوارها على المسرح :

١- المرأة الصريحة (مدام صان جن)

MADAME SANS- GENE – لفكتوريان ساردو.

٢- الجدة – اتشيكى جارجاى

CSIKY GERGELY

كتبت بلاها لويـــزا كتابـــا بعنـــوان (مذكـــرات حيـــاتى- ÉLETEM NAPLÓJA) عام ١٩٢٠ م.

بلا يبترو هادفيج BLEIBTREU HEDWIG

من مواليد مدينة لينز LINZ في ١٨٦٨/١٢/٢٣م ، والمتوفـــاة في ١٩٥٨/١/٢٤م في فيينا. ممثلة نمساوية درست فـــي كونســـرفتوار فيينا،وسافرت لفترة طويلة للعمل في ألمانيا،حتى كانت مدينة(ميونيـــخ MUNCHEN) آخر محطات الترحال.

تعود إلى النمسا لتلتحق بمسرح بورج BURGTHEATER (المسرح القومىالنمساوى) في عام ١٨٩٣م. وتضطلع بأدوار الساذجات والأدوار الكاركتير. إلى جانب التمثيل في درامات كبـــيرة مثـــل (دور إليزابيث في ماريا ستيوارت لشيللر، دور افجنيـــا IPHIGENIA فـــي المسرحية المعروفة بهذا الاسم لجوته ،دور فيـــدرا PHAEDRA فـــي فيدرا راسين، دور أوفيليا OPHELIA في دراما هملت شيكســـبير،دور مدام ألفنج في الأشباح لابسن،دور السيدة وولف فىالفراء لهاوبتمان).

في الدول الأوروبية المتحضرة يُعنى المسئولون عـــن الثقافـــة بالمتقاعدين من الفنانين في المسرح والسينما. لذلك تخصص هذه الـدول بيتا أو أكثر يستقبل الفنانين والممثلين المتقاعدين (علىالمعاش) ليـهنأوا بحياة سعيدة داخل إطار صحـــي واجتمـــاعي كمـــا تعـــهد المســـارح واستوديوهات وشركات الإنتاج السينمائي إلى هؤلاء المتقاعدين بـأدوار تناسب سنونهم بين الحين والحين. حتى يحسوا بامتداد حياتهم الفنيـــة، وخشية أن يصابوا بالحسرة أو الحزن أو الاكتئاب.

في العاصمة المجرية بودابست ، يوجد بيتان للفنـــانين. ســمى أحدهما باسم الفنان أربـــاد أودرى ÁRPÁD ÓDRY (١٨٧٦/٩/٢٥- ١٩٣٧/٤/٥م) الممثل والمخرج المسرحى. والبيت الثانى اتخـــذ اســم الممثلـــة المجريـــة الشـــهيرة ياســـوئى مـــارى JÁSZAI MARY (١٨٥٠/٢/٢٤- ١٩٢٦/١٠/٥ م) عنوانا له.

وتتولى الدولة تكاليف الخدمة والإقامة وجانبا كبيرا من المعيشـة تكريما للفنانين والممثلين، وتقديرا لما أدوه لشعبهم من عرق وجهد.

PETER O'TOOLE بيتر أوتول

من مواليد ١٩٣٢/٨/٢م. ممثل انجليزى أنهى دراسته الفنية فـي الأكاديمية الملكية لفنون الدراما بلندن. عمل بعـــد ذلـــك فـــي مســـرح الأولدفيك OLD VICبمدينة برستول BRISTOL فقدم أدوارا رئيســـية هامة مثل فولبون في دراما فولبون VOLOPONE لمؤلفها الإنجلـــيزى بن جونسون BEN JONSON (١٥٧٣- ١٦٣٧ م).ومثل دور جيمـــى

بورتر JIMMY PORTER فــــي درامــا جــون أوربــورن JOHN OSBORNE مفجر ثورة السخط عام ١٩٥٦ في المسرح الإنجلـــيزى المعنونة (أنظر إلىالماضى في سخط LOOK BACK IN ANGER).

افتتح أوتول الموسم المسرحى للمسرح القومى الانجليزى عـــام ١٩٦٣ بتمثيله دور هاملت في دراما شيكسبير. كما مثل أدوار (شـيلوك SHYLOCK في تاجر البندقية، بتريشيو PETRUCHIO في ترويــض النمرة THE TAMING OF THE SHREW وشخصية بعــل BAAL) عند برخت في درامته التعبيرية المعروفة بهذا الاسم. مثّل في الســينما الإنجليزية والعالمية.

بيتر أوستينوف PETER USTINOV

من مواليد لندن LONDON في ١٦/٤/١٩٢١م. مؤلف درامـــى وممثل ومخرج إنجليزى. أنهى دراسته في استوديو المسرح في لنـــدن THEATRE STUDIO اشـــترك في عــروض اســتعراضية للرفـــى REVUE.

يقتحم الإخراج المسرحى لأول مرة في عـــام ١٩٤١م بدرامـــا السوفيتى (فالنتين بتروفتش كاتايف- VALENTYIN PETROVITCH KATAJEV) المعنونة (الزوايا الأربــــع للدائـــرة KVADRATURA KRUGA يتجه بير أوستينوف بعد ذلك للتمثيل في درامياته الكوميديـــة التى يكتبها، فيمثل في مسرحيات كثيرة، نخص منها بالذكر اثنين حقـــق فيهما نجاحا ملحوظا

١- حب لأربعة كولونيل THE LOVE OF FOUR COLONELS
٢- رومانوف وجولييت. ROMANOFF AND JULIET

تميز أوستينوف بالتمثيل المـــايم MIME، وبـــأدوار الســـخرية والتهكم IRONIC التى حققت له منزلة طيبة لدى الجماهير الإنجليزية.

بيتربروك PETER BROOK

من مواليد لندن في ١٩٢٥/٣/٢١م. مخرج مسرحى انجلـــيزى. تلقى علومه الأولى في جامعة أكسفورد OXFORD يبدأ العمل في مهنة الإخراج المسرحى في عام ١٩٤٥م. فيخرج عملا جادا فـــي مســـرح استراتفورد أون آفون STRATFORD - ON - AVON، هـــو درامـــا شيكسبير بعنـــوان(خـــاب ســـعى العشـــاق- LOVE'S LABOUR'S LOST)،وبعد عدة أعوام قليلة يصبح بيتربروك واحدا من كبار مخرجى العصر الحديث في العالم.

يتصدى لعديد من الشيكسبيريات(روميـــو وجولييـــت، تيتـــوس أندرونيكوس، دقة بدقة MEASURE FOR MEASURE) ، ثم يُخـــرج من الأدب الفرنسى المعاصر درامـــا جـــان جانبيـــه JEAN GENET السود LÉS NEGRES ثم يخرج مسرحية U.S في تأليف جماعى، ضد السياسة الأمريكية الامبريالية).

منذ عام ١٩٥٣ يتجه بيتربروك إلى الإخراج السينمائى، فيقـــدم أفلام أوبرا الشحات، سيد الذباب.

يقدم أعظم أعماله المسرحية في عـــام ١٩٦٣ (الملـــك لـــير- شيكسبير) وينشئ مع المخرج الفرنسى جان لوى بارو JEAN- LOUIS BARRAULT (من مواليـــد ١٩١٠م) اســـتوديو الشـــباب المســـرحى العالمى.

في عام ١٩٦٨ يصدر كتابا بعنوان EMPTY SPACE.

أحد الأساليب في الفن التشكيلي والفن الصناعي . انتشر الأسلوب (بيدار ماير) في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى في ألمانيا،وبخاصة في فنونها التشكيلية والصناعية. كان الكاتب الألمانى إيخروت L. ECHRODT هو أول من أطلق التعبير على الشخصيات الهزلية في كتاباته.

يلمس الأسلوب المذهبين الكلاسيكى والرومانتيكى، بقدر ما يُغير بظهوره الكثير من عادات وتقاليد الطبقة الوسطى.

انتشر الأسلوب خاصة ما بين سنوات ١٨٢٠،١٨٥٠ م في أوروبا الوسطى. وأصبحت مدينة فيينا عاصمة النمسا هى المكان الخصب لانتشاره لكل ما قدمه من عالم مجنون يمت إلى الفوضوية.

يبلغ الأسلوب مداه فىالرسم والتصوير الزيتى مركزا على صور الوجه.

إلا أنه كأسلوب فنى أو صناعى، لا يسلم من كونه أحد أشكال الانحطاط .أما في الآداب، فإن الأسلوب يحقق أغراضه في الأعمال الرومانتيكية بانفعالاته،وبُعده عن القضايا السياسية والضحكات والنكات العادية التى لا تصيب.

ينتمى إلى أسلوب (بيدار ماير) كُتاب نمساويون وألمان من وسط قارة أوروبا،على رأسهم جريلبارزر ، لينو، أوهلاند، روكرت، تشاميسو F. GRILLPARZER, N. LENAU, L. UHLAND , F. RUCKERT , A. CHAMISSO .

كما يؤثر الأسلوب على أعمال تشارلس ديكنز CH . DICKENS في كثير من عالمه الأدبى والروائى.

BENNO BESSON بينو بيسون

مخرج مسرحى سويسرى من مواليد ١٩٢٢/١١/٤م. بدأ حياتـه ممثلا هاويا. انتقل إلى ألمانيا الديمقراطية ، والتحق ممثلا ثم مسـاعدا للإخراج في مسرح البرلينر إنسامبل BERLINER ENSEMBLE عـام ١٩٤٩ م.

يُخرج للمرة الأولى عام ١٩٥٢ دراما دون جوان DON JUAN لموليير .ترقى في مسرح برخت، وأخرج عـدة مسـرحيات لـبرتولت برخت .يترك مسرح برخت ليلتحق مخرجا بمسرح الدويتش الألمـانى في برلين الديمقراطية DEUTSCHES THEATER

أهم أعماله الإخراجية التى نجحت هى :

١- السلام إعداد عن أرسطوفانيس لبيتر هاكس PETER HACKS • من مواليد ١٩٢٨م).

٢- طرطوف موليير

٣- هيلينا الجميلة إعداد عن أوفنباخ لبيتر هاكس JEAN- JACQUES OFFEN BACH

٤- الساحرة(الحرباء) تأليف يفجنى لفوفتش شفارتس JEVGENYI LVOVITCH SVARC (١٨٩٧-١٩٥٨م).

في عام ١٩٦٦ يحصل بينو بيسون على المرتبة الأولـى عـن إخراجه في مهرجان مسرح الأمم بباريس. يتميز إخراجـه بوضـوح الرؤية الإخراجية، وتحكّم عناصر الساتيرية التى تغلفها الشاعرية الفنية. وهو مخرج له شهرته في الأعمال الدرامية الكلاسيكية التـى يُحملـها

وجهات نظر حديثة.ومع أن بيسون لم يدرس الإخراج دراسة أكاديميــة، إلا أنه شق طريق الهواية في حدود مستوياتها.

عاد منذ عدة سنوات تقريبا إلى سويسرا.

بيلا بولاج BÉLA, BALÁZS
(١٨٨٤-١٩٤٩م)

كاتب وشاعر ومُنظر سينمائى مجرى. اشترك بنظرياته في فــن السينما التى جعلت منه أحد أساتذة علم الجمال السينمائى فـــي العـــالم. تتركز أهم أبحاثه في المونتاج السينمائي وفى الصورة القريبة الكبـــيرة. وهو بهذه الصورة القريبة يثبت عالم شريط السينما بكل ما يريد عرضه من أسرار وشروح.

كما ربط بيلا بولاج المونتاج بعين المخرج من ناحية،وبــترتيب كل صورة على حدة من ناحية اخرى. بحيث تتم كل منها عن شئ هام له بدايته وله نهايته الخاصة.

كتب سيناريو فيلم (أوبرا البنسات الثلاثة لبرخت). وأنشـــأ فـــي أخريات أيامه استوديو لا يزال يحمل اسمه حتى اليوم في أوروبا.

وهو من مواليد مدينـــة ســـجد SZEGED فـــي المجـــر فـــي ١٨٨٤/٨/٤ والمتوفى في ١٩٤٩/٥/١٧ م. وقد وجّه المسرح المجـــوى في فترات طويلة خلال القرن العشرين، وهاجر إلى الخارج ثم عاد إلى بلاده في أخريات أيامه.

درس في أكاديمية الفنون المسرحية والســـينمائية ببودابســـت، ونظّر للمسرح والحركة المسرحية المجرية وعمـــل دراماـــتورج فـــي المسارح المجرية.

ترك دراسات نظرية في كتب عنونها كالتالي:

١- ديالوج الديالوجات- عام ١٩١٣م DIALÓGUS A DIALÓGUSRÓL
٢- الدراماتورجيا - عام ١٩١٨م DRAMATURGIA
٣- نظرية المسرحية- عام ١٩٢٢م A SZÍNJÁTEK ELMÉLETE

بييركورنى PIERRE CORNEILLE

(١٦٠٦- ١٦٨٤م)

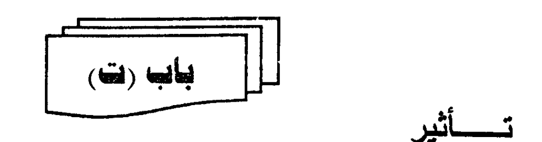
شاعر وكاتب درامى فرنسى. ويمثل هو وزميله الفرنسى جان راسين J.B. RACINE عبقرية الكلاسيكية الفرنسية الجديدة إبان القرن السابع عشر الميلادى.

تحتل قواعده النظرية في الأدب الدرامى مركزا قديرا إضافة إلى الدرامات التى كتبها للمسرح العالمى. وتدعو هذه القواعد إلى إثبات الشرف والفروسية ورفعهما إلى أعظم المستويات في الآداب الدرامية.

يضع كورنى الأدب الدرامى في مرتبة أعلى من الحب والكراهية.وهو لذلك يدعو إلى أن تتضمن الأعمال الدرامية الفضيلة في السلوك الدرامى،وكشف الكراهية،وتعرية العلاقات الهشة وغير الإنسانية،وتطهير المعاناة. وهو يرى أن البطل الدرامى بتوضيحه الأسباب والأحداث الدرامية والتراجيدية، إنما يرفع النقاب- في نفس الوقت- عن العفن والضار من الأشياء.

اهتمت نظرياته - ضمن ما اهتمت- بإحلال التساهل في نظام الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الموضوع) وعدم التقيد الشديد بمضموناتها التى نص عليها أرسطو في المسرح الإغريقى.

ولذلك فقد كان يعتقد أنه بالإمكان التساهل في وحدة الزمان حتى ثلاثين ساعة (بدلا من ٢٤ ساعة). وفى المكان بإمكان تغيير مكان الأحداث الدرامية، بشرط وجوده داخل مدينة واحدة.



تأثير EFFECT

هو أحد أهم أهداف العمل الفنى في المسرح. وظيفته إدخال النفوذ وممارسة الجهد للوصول إلى استحسان الجماهير،وذلك عبر موضوع العرض المسرحى، وإبراز الأهداف والأغراض التى يتضمنها بواسطة الأحاسيس والانفعالات المناسبة.

في العصر الحديث صعد التأثير على سطح البحوث العلمية. لمناقشته وتفسيره(علميا)، وبحث ما بعد التأثير من نتائج تسمح لرجال الدراما والمخرجين باستعمالها، تطويرا للفنون المسرحية.

التأثيرية (الانطباعية) IMPRESSIONISM

التأثيرية تعنى الانطباع في الذهن. وهى حركة ثورية حديثة فرنسية المنشأ في الآداب والفنون والموسيقى تقول بأن مهمة الفنان الأولى هى نقل (انطباعات) بصره أو عقله إلى الجماهير وليس تصوير الواقع الموضوعى.

استعمل تعبير (الانطباعية) للمرة الأولى الصحفى لويس لـيروى L.LEROY في إحدى مقالاته عام ١٨٧٤م أثناء تعبيره عن سـخريته من أحد معارض التصوير.

ترتبط التأثيرية في خطوطها بأوصال الطبيعة.وقد تـابع أميـل زولا E. ZOLA بطل الطبيعيين وإمامهم كل مراحـل التأثيريـة بعـد ميلادها في مختلف فروع الفن، وهو ما يتضح في مقالاتـه ودراسـاته النقدية الأوروبية .

تلعب (اللحظة) والزمن دورا هاما في التأثيرية، ما بين مرورها وانطباعها في الذهن وحالة التكوين الفنى شكلا وموضوعا.

استعملت الانطباعية المذهب التجريبـى فـي الفـن رافضـة النظريات السابقة عن الواقع في الفن، في تحقيق للـون كأسـاس لفـن التصوير الزيتى، وتحقيقا للواقع الذى يراه الفنان بنفسه في لحظة زمنية أو حركية لتسجيلها. وبهذا أعطى الانطباعيون اللحظة المقام الأول، في رفض لعالم المثل وعالم الخيال. وكان للحظة لديـهم الأولويـة علـى الماضى وعلى المستقبل. وعليه فقد انتقلوا من مرحلة واقعيـة ضمـن منهج تجريبى إلى مرحلة مثالية ذاتية للوصول إلى المتعة الحسية التـى يصنعها الفنان بذاته ووفق ما يبرزه من تنظيمات لونية. وهو ما يظـهر في أعمال الرسامين والمصورين ديجا، رينوار، مونيـه E.DEGAS, P. A. RENOIR, CL. MONET

وفى النحت نجد الانطباعية في أعمال رودين، مايول، كـاربو، مينييه، مين.

RODIN, A. MAILLOL, J.B. CARPEAUX, C. MEUNIER, .A

.G. MINNE ،

وفى الآداب تسجل نشاطات الانطباعية في الرواية الأدبية وفـى بعض مسرحيات الفصل الواحد. ومعنى هذا أن التيار قد سبق في الفـن

التشكيلى عنه في الآداب. إذ أن نشاطات الأدب الانطباعى لم تظـهر إلا في ثلاثينيات القرن .

لم تكن هناك نواد أو جميعات أدبية تدعوإلى المذهب التأثيرى ، كما في تيارات أدبية أخرى . لذلك فليس هناك كتاب انطباعيون كثيرون. وعادة ما لا نسمع هذا التعبير (كاتب تأثيرى) إلا في القليل النادر.

لكن كثيرا من الكُتاب قد استعملوا خصائص الانطباعية ومزايـا عناصرها في كتاباتهم وضمن تجاربهم ، مثل اندريـا جيـد، أنـاتول فرانس، بروست، ماترلنك، توماس مان ، فلوبير

A. GIDE, A. FRANCE, M. PROUST, M. MAETERLINCK, TH. MANN, G. FLAUBERT.

أما في فن الموسيقى، فتعمد التأثيرية إلى وضـع الأصـوات فـي المقدمـة **FOREGROUND** بينمـا تُصبـح الكلمـات فـي الخلفيـة **BACKGROUND** وتم ذلك على يد التـأثيريين الموسـيقيين رافيـل، ديبوسى، موسورجسكى، بيزيه، فاجنر.

M.RAVEL. CL. DEBBUSSY.
M. P. MUSSORGSKI, G. BIZET, R. WAGNER

التأثيرية المؤخرة POSTIMPRESSIONISM

تيار في الفن التشكيلى، امتدادا للانطباعية الأولى سـاد القـرن العشرين. وقد استعمل الناقد **R. FRY** تعبير(الانطباعية المتأخرة) فـي أحد معارض لندن التى جمعت صورا ولوحات زيتيه للفنانين سـورات، سيزان، جوجين، فان جوخ ، روسو. **G. SEURAT, P. CEZANNE, P. GAUGUIN , VAN GOGH, H. ROUSSEAU.**

تتميز التأثيرية، أو الانطباعية المتأخرة بــإبراز منتــهى ذاتيــة الفنان، وفى شكل مستقل إلى أبعد حدود الاستقلالية.وهى تستمد جهودها من الانطباعية الأولى المتقدمة التى سبقتها وظلت مستمرة معها في فترة زمنية واحدة كدليل على أصالتها.

إن من أهم خصائص تيار التأثيرية المؤخرة هو افتراقه عن تيار الفن للفن،والإغراق في التعبيرات الطبيعية، والبحث عن قوانين خاصــة تلائم التكوينات الفنية، وتحقيق نصيب المضمون مع نصيب الشكل فــي توازن معقول ومقبول، وتسجيل ما تنقله الذاكــرة إلــى الوعــى مــن انطباعات مفككة ترتبط بفعالية الشعور المنطوى على الذات.

تاريخ الفن HISTORY OF ART - ART HISTORY

هو علم يبحث في تاريخ المعمــار والفنــون التشــكيلية والجميلــة والتطبيقية. وهو – كعلم – يُعرّف بقوانين تطوير الفروع المختلفة لــهذه الفنون، كل على حدة ووفق منهج تعليمى.

وتاريخ الفن، رغم استقلاليته كمادة، إلا أنه يعتبر أيضـــا أحــد الفروع المساعدة لعلوم التاريخ. إذ يرتكــز علــى الآثــار، وخاصــة المعمارية والناريخيـــة منــها.. تاريخــا وفنــا، وعلــى الرســومات الشعبية،وعلوم الجغرافيا،وكذلك على علوم الآداب والموســـيقى. بمــا يجعله أحد النتائج التاريخية الثقافية في النهاية ،ومحصلة لتاريخ الفنــون عبر عصور ودهور طويلة مضت.

فن التمثيل ، يعنى العمل الفنى الذى يقوم به ممثلون في مسرحية ما يجرى عرضها داخل مبنى مسرحى. وهو فن محدد الوضعية (دراما تمثل بممثلين داخل دار مسرحية). ومن هذا التحديد الدقيق لفن التمثيل يختلف عن جهود فنية أخرى، مثل فرق الهواة والفرق غير المستمرة، وفرق المدارس والجامعات، لأن التمثيل في هذه الفرق الأخيرة، عادة ما يفتقد إلى التعبير السليم والعلمى لفنون التمثيل.

إذا ما تتبعنا فن التمثيل منذ القديم في المسرح الإغريقي، فقد كان هناك فن للتمثيل على مستوى يشبه الاحتراف، إلى جانب بعض الأدوار في التراجيديات والكوميديات التى قام بها هواة لم يصلوا في تمثيلهم إلى مستوى (فن التمثيل).

بدأ احتراف فن التمثيل في الإمبراطورية الرومانية لأول مرة في التاريخ المسرحى، فكان هناك فن التمثيل المايم، وفن التمثيل الصامت (البانتومايم) PANTOMIME، وفن التمثيل لمسرحيات الأسواق في الميادين العامة. وقد استمرت هذه التقسيمات أو التصنيفات في فن التمثيل حتى عصر القرون الوسطى.

وفى القرون الوسطى بمسرحها الدينى عاد المسرح إلى الهواة من رجال الدين والقساوسة. أما في عصر النهضة، وتحديدا بداية من القرن السادس عشر الميلادى وقت انطلاق كوميديا الفن في المسارح الإيطالية ومن بعدها بقية مسارح أوروبا، فإن شكلا جديدا من أشكال المهنة المسرحية - فيما يخص فن التمثيل- قد ولد، ليكشف عن قيام فرق مسرحية جوالة تظهر في المسرح الإيطالى أولا ،ثم تنتشر في بلاد

أخرى، تجوب الريف والمدن الصغيرة لتعرض إنتاجها المسرحى على الجماهير البعيدة عن العواصم الكبرى ،وبقاء هذه الفرق الجوالة الزائرة للمدن فترات طويلة، فقد أدى الأمر إلى التوطن في هذه الأماكن،واستقرار الممثلين فيها بدرجة نهائية .

أما بالنسبة لظهور المرأة على المسرح في تاريخ فن التمثيل. فمن المعروف أن الرجال كانوا يقومون بأدوار النساء في القديم .وقد ظهر تقسيم الأدوار بحسب الجنس (بين المرأة والرجل) لأول مرة في روما في مسرحيات (الميموس). لكن هذه الحادثة لم تستمر طويلا في تاريخ المسرح، وعمل مسرح القرون الوسطى بغير أدوار المرأة التي تصعد بنفسها على خشبة المسرح. إلا من حادثة مسجلة في تاريخ المسرح، عن مسرحية من زمن القرون الوسطى مُثلت في فرنسا عن أحد القديسين من جنوا، وكانت بطلتها فتاه من هواة التمثيل المسرحى، وظل الرجال يلعبون أدوار النساء في مسارح القارة الأوروبية حتى بدايات القرن السابع عشر الميلادى . فأدوار النساء في مسرحيات شيكسبير لعبها شبان على قدر من الجمال.وكان من باب لفت الأنظار أن تلعب دور دزدمونة **DESDEMONA** في عطيل شيكسبير إحدى النساء.

وبعض التواريخ المسرحية تشير إلى صعود جنس المرأة على خشبة المسرح ممتهنة فن التمثيل - وبطريقة منتظمة- في الكوميديا دى لارتى **COMMEDIA DELL' ARTE** في الفرق المسرحية في نهاية القرن السادس عشر الميلادى. وتُعزى هذه الآراء سر نجاح المسرح المتجول إلى ظهور جنس المرأة بشحمها ولحمها على خشبة المسرح.

تظهر المرأة بعد ذلك على خشبات المسرح الفرنسى والمسرح الألمانى. حتى تعوّد الجمهور على ظاهرة تواجد نصف الجنس البشرى في الدراما.

بدأ الاشتغال بمهنة (فن التمثيل) على المستوى النظرى والأبحاث العلمية بداية من دخول القرن السابع عشر الميلادى. وجهود كل من الإيطالى أنطونيو ريكوبونى ANTONIO RICCOBONI والفرنسى دينيس ديدرو DENIS DIDEROT بارزة في العلوم المسرحية. الأول ببحوثه في شخصية الجندى في الكوميديا دى لارتى، والثانى ببحوثه في التناقض الظاهرى في فن التمثيل وفن الممثل.

تاريخ المسرح THEATRE HISTORY

هو علم تاريخ المسرح، الذى يبحث في نشأة الظاهرة المسرحية منذ القديم،وفى موقف الثقافة المسرحية وعلاقتها بالحياة في فترات وعصور سابقة. كما يتطرق تاريخ المسرح إلى العلاقات الاجتماعية في المجتمعات التى احتضنت المسارح، وفى الأشكال المسرحية التى قُدمت بها الدرامات والأنواع الفنية الأخرى، التى صعدت على خشبة المسرح.

لم يتحدد إطار علمى لتاريخ المسرح إلا في القرن الثامن عشر الميلادى. فقد جرى التاريخ المسرحى قبل ذلك على تسجيل وتأريخ الفرق المسرحية وتسجيل حياة الفنانين المسرحيين العاملين بالمسرح. ولم يكن هذا التأريخ يتجاوز كتيبا صغير الحجم مثل كتاب الجيب المعاصر. مادة ثرية تاريخية، لكنها محدودة قليلة لا تفى بمعنى(تاريخ المسرح).

وأمام اشتغال مواد علمية أخرى بجوهر المسرح، كان لابد من التوسع العلمى،وتطوير الصورة العلمية(تاريخ المسرح) . وهو ما حدث في القرن التاسع عشر الميلادى عندما توجهت الاهتمامات العلمية لعلم (تاريخ المسرح) لحصر الظواهر التاريخية للمسرح، وتسجيل التطور العلمى في الحياة المسرحية في الدول التى كانت قد سارت حطوات واسعة في حياة الإنتاج المسرحى واستمرارية عروضه اليومية.

وفى القرن العشرين أصبح تاريخ المسرح مادة قائمة بذاتها، بعد أن اشتد عودها ، وتجمعت فيها الأصول العلمية التى حققت الوجه التاريخى للمسرح عبر العصور الماضية.

يعود الفضل في هذا التطور العلمى لمادة(تاريخ المسرح) إلى الأستاذ م. هرمان M. HERMANN الأستاذ بجامعة برلين BERLIN الذى كان له فضل تجميع المادة وتصنيفها وتبويبها.

يضع تاريخ المسرح بين أيدينا الآن في العصر الحديث ثلاثة مراجع هامة هى:

١- المرجع الإيطالى

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO

وهو مرجع شامل من عشرة مجلدات.

٢-المرجع السوفيتى

TYEATRALANJA ENCIKLOPEGYIJA

وهو مرجع شامل في خمسة مجلدات ضخمة

٣- المرجع النمساوى (باللغة الألمانية)

THEATERGESCHICHTE EUROPAS

من وضع الأستاذ كندرمان KINDERMANN

وقد صدر منه حتى الآن ثمان مجلدات ، ولا تزال البقية في طريق الظهور.

TAKISZ MUSZENIDISZ تاكيس موزانيديس

مخرج يوناني حديث، من مواليــد ١٩١١/٢/٤م. درس فنــون التمثيل والفلســفة فــي جــامعتي هــامبورج HAMBURG وبرليــن BERLIN.

عمل من عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤٢م مخرجا فــي المســرح القومي بأثينا العاصمة اليونانية. كما درّس فنون المسرح في المدرســة العليا للتمثيل. اشترك بالإخراج مع كثير من فرق الهواة باليونان،والفرق المسرحية اليونانية الخاصة.

يؤسس مسرحا تجريبيا في عام ١٩٤٥م. لكن مسرحه لا يــدوم طويلا. وسرعان ما يعود إلى المسرح القومي في أثينا عــام ١٩٥٩م. تميز موزانيدس بكثرة الأعمال . فخلال ثلاثين عاما من حياته يخــرج ٩٠ مسرحية،وعشرين دراما موسيقية. ثم يتجه بعدها إلــى التراجيديــا القديمة(الإغريقية). شغل منصب سكرتير المركــز اليونــاني للهيئــة العالمية للمسرح(I.T.I) .

ترك عدة كتب قليلة في النظريات المسرحية، أهمها:

١- اسكيلوس ومسرحه - عام ١٩٣٧م

AESCHYLOS UND SEIN THEATER

٢- ستانسلافسكي - عام ١٩٦١م

SZTANYISZLAVSZKIJ

٣- المخرج - عام ١٩٦٣م

SZKINOTHETISZ.

هى معرفة الحقائق التى يمتلئ بها هذا العالم الواسع العريــض. أو بمعنى آخر معرفة الحياة ووضع اليد على أسرارها أو بعض هـــذه الأسرار.

تجربة الحياة إحدى الركائز الهامة التى يستند إليها الفنــان فــي تكوينه الفنى كعنصر مساعد له على إبراز ما يريد التعبير عنه بــالفن، وفى يقظة من أن الفن ليس هو الحياة أو حقائقها, بل يظل الفنان– كمــا كان على الدوام– عاكسا لهذه الحياة، مســتعملا الأســاليب والأشــكال والمضامين خلال رحلة التعبير.

وليس التعبير الفنى الراقى وفقا على تجربة الحياة هذه. بمعنــى أنها لا تكون كل شيء في الفن من الألف إلى الياء. لأنــها تبقــى ذات أهميات محدودة حتى وإن كانت بالغة. فهى أهميات بالغة عند التكويــن الفنى كتجارب ذاتية وليست حياتية للفنان المبدع. وتبقى مرحلة التصفية والانتقاء لتجارب الحياة ذاتية وحياتية، وتبقى كذلك عناصر أخرى مثـل إبداعات التصور وقوة الخيال والتذكر،وأهميات في العناصر والأشــكال النمطية والنماذج الخاصة. وكل هذه العناصر تؤثر وتُكوّن تجربة الحياة بشكلها الفنى المطلوب في الابتكار للفن، وتحدد الرؤية كل هذه وتلـــك داخل سورها المحدد. على اعتبار أن الرؤية هى التى تُحـــرك الفنــان لاختيار موضوعاته من بين الكثير من الموضوعات والأفكــار، وهــى التى تقوده إلى الأحكام التى يطلقها على نوعيات العناصر والأشياء.

تجريد (معنوى)

المقصود بالتجريد المعنوى هنا هو التحسيس بالمشـاعر كـأحد الوسائل الهامة في يد الفنان صاحب التكوين الفنى فـي أى فـن مـن الفنون.ووسيلته هذه هى إحدى اللهجات أو اللغات التى يستعملها.

يذكر الفيلسوف لوكاتش جيرج" أن للتكوين الفنى لحظتين تسـتمد كل منهما نفسها من الأخرى، وتؤثر كذلك فيها.

اللحظة الأولى، هى واجبات الفنـان فـي عكـس الخصـائص والعلاقات الاجتماعية، من لحظة ميلاد الفكرة وعرضها بالتوضيحـات التى تبرز وتجسد هذه العلاقات.

واللحظة الثانية– رغما عن الفنان بحكم التكوين الفنـى– هـى تغطيته التجريد الذى تكشفه العلاقات الاجتماعية الصاعدة إلـى سـطح العمل الفنى". وهو ما معناه أن الدرجة الأولى للتجريـد تظـهر فـي المضمون الإنسانى الذى يختار له الفنان الموضوع المناسب من بيـن موضوعات الحياة الثرية. كما تعمل الدرجة الثانية للتجريد على اختيـار العناصر الفنية من بين الشخصيات في الأدب أو الأشـكال فـي الفـن التشكيلى.

على هذا يتضح أن التكوين الفنى يتخذ عند التجريد طُرقا معقـدة للوصول إلى الحقيقة.وتعتمد هذه الطرق علـى درجـات معينـة مـن المنطق، لخدمة قضية التحسيس بالمشاعر– في عظمتها الخاصة– التـى لا تعتمد على التطور أو السلم الطبيعى لنمو الأشياء .

كثيرا ما يتعارض الفنانون الحقيقيون مع هذه الطـرق، لأنـها تتعارض مع منطقهم في إثبات تجاربهم وأحداث التكوين الفنـى، كمـا تتعارض أيضا مع منطقية الشخصيات التى يُعدونها لحمـل أفكـارهم، خاصة عند التحسيس بمشاعر معينة في فن الرسم أو الموسيقى.

والتجريد لا يُوصّل أو يؤدى إلى التحديد. لكنه يُقرّب من العمومية.. أحد عناصره الرئيسية. الدليل على ذلك أن تيارات الفنون التشكيلية الطليعية AVANTGARDE التى تحمل سماتها عنصر (التجريد) هى ما بين فنون شخصيات، فنون غير شخصيات (بلا شخصيات)، فنون ذاتية، فنون بحتة، فنون عينية CONCRETE. وهو ما يجعلها مطاطة الصفات . هذا في الفن التشكيلى.

فماذا عن الأدب ؟

إن الدادية تحمل في ذاتها كثيرا من روح التجريد في الأدب وعناصره. بما يتشابه إلى حد بعيد مع التيار التجريدى في فن الموسيقى. وما سُمى بـ (فن الموسيقى الذاتى).

تحليل التأثير ANALYSIS OF EFFECT

من وجهة نظر سوسيولوجيا الفن، فإن مصطلح تحليل التأثير يعنى كل ما يتصل بعالم التأثير في المسرح، سواء كان قبل العرض أو بعده. وإذن فالتحليل يشمل بحث الخطوات الأولى وحتى الخطوات الأخيرة للتأثير الاجتماعى ،ومعرفة خواصه ومميزاته، كما يشمل في المسرح بحث أسلوب الأداء، وفن التمثيل، والمناظر،والإضاءة،والموسيقى، والإيقاع،والريتم. والتحليل يعمد إلى فك رموز العمل الفنى وتحويلها إلى حبات وإلى ذرات صغيرة تخضع كل واحدة منها للتفسير والتشريح العلمى الدقيق. كما يعمد التحليل إلى المقارنات الفنية وإلى أسلوب العرض ذاته، وتطوره أو عدم تطوره. ويسعى التحليل للتأثير من هذه الدراسات الفنية والبحثية إلى الكشف عن

الثغرات التى تؤثر في ضياع أو غياب عملية التأثير في المســـرح ، أو إلى الكشف عن اضطراب أو اهــتزاز الــتركيب الفنــى فــي العمــل المسرحى،الذى يؤثر بالسلب على عملية التأثير الفنى.

تحليل حدثى ACTIVE ANALYSIS

بعد انبثاق الفلسفات الألمانية منذ القرن الثامن عشر الميـــلادى وتعرّض علم (الســـيكولوجى PSYCHOLOGY) لتحليــل الفنــون ، وبخاصة ما جــاء علـــى لســان الألمـــانى هجــل HEGEL في هـــذا الخصوص.أصبح لزاما على المسرح الحديث أن يأخذ- في الغــــالب- بالآراء الفلسفية التى تعرضت لحالته وجوهـــــره وماهيتـــه بالتشـــريح والتحليل.

وهكذا يبدو لنا التحليل الحدثى أمرا هاما من الأمور والواجبــات في المسرح الحديث. ونعنى(بالتحليل الحدثى) نظام تحليل العمل الفنـــى الدرامى كمدخل لا غنى عنه قبل البدء في التدريبات العمليـــة لجماعـــة الممثلين، وطاقم العمل من الفنيين.

ويستهدف التحليل الحدثى شرح العلاقات النفسية بين الشخصيات المسرحية وبين الأحداث المختلفة لأدوارهم، كما يعمل التحليـــل نفســـه على متابعة ما يستجد - مشهدا إثر مشهد- فى تصرفـــات تقـــوم بـــها الشخصيات ،وأثر هذه التصرفات على مسيرة الدرامـــا. ويتـــم شـــرح المخرج للممثلين لكل الأمارات والعلامات التى ينبغى استعمالها - وبفن الممثل وأدواته ووسائله- والمناسبة للتطـــورات التـــى تنشـــأ. وحتـــى الوصول إلى تحديد التحليل النظرى، وكيفية تطبيقه، أو لنقل نقله مــــع

الممثل إلى تحليل تطبيقى علمى، عبر الجسر الابداعــى تنفيــدا دقيقــا وأمينا، دون تحريف أو تزوير.

يقف الجانبان- النظرى والعملى التطبيقى في التحليــل- إلــى جانب بعضهما البعض. وهما يكونان على علاقة متصلة على الدوام. إذ أن التأثير بينهما متبادل وفى حالة مستمرة من التفاعل والنشاط. الجانب النظرى يراقب الجانب العملى التطبيقى. بينما أثبتت التجارب والمعــامل المسرحية الجادة- ومن بينها ستانسلافسكى في مرحلتــه الثانيــة فــي ثلاثينيات القرن العشرين- أثبتت أن الجانب العملى التطبيقــى يعكــس بالرد على فهم الموقف النظرى لا محالة.

تحليل الشكل FORM ANALYSIS

أعنى بتحليل الشكل فك رموز وحبّات المُركّب الفنى إلى حبــات أصغر بما يتواجد في كــل الفنــون التعبيريــة والتشــكيلية والجميلــة والتطبيقية.

والتحليل للأشكال موجود منذ بداية الفنون. إلا أنه في العصــر الحديث- وبعد ظهور التيارات الفنية العصرية- قد صار انتقاصا مــن الأشكال القديمة أو التقليدية. وصارت الغلبة في (تحليل الشكل) للحرية ووسائل التعبير الحية، والغريبة عن سابقاتها . أصبح شكل الشعر الحر لا يتقيد بوزن وأحيانا لا يركن إلى قافية أو إيقاع بالمرة.

وفى المسرح أصبح من غير الضرورى قيام الدراما في خمسة أو أربعة فصول أو ثلاثة، حيث يُفضّل الدراميون الحديثون المســرحية ذات القسمين أو الجزأين (جزء أول، جزء ثانى). كما أضحــت لغــة

الموسيقى لا تتقيد في أشكالها بنفس العناصر الفنية الأكثر ارتباطـــا أو أكثر (تعقيدا) كما يقول المجددون .. ونفس الحال في الفن التشكيلى .
إلا أن المجددين- وهم في حالة انصراف حماسى عن شـــكل القديـــم- يقدمون الجديد في تيارات كثيرة ومتعاقبة ومتداخلة ومتضاربة (كما فـــي القرن العشرين). وهو ما أسلم الموقف إلى صعوبة أكثر فـــي تحليـــل الشكل. إذ أن الأشكال التى أنسوا لها ما يزال يصعب علـــى الكثـــيرين فهمها، خاصة في مسارح وموسيقى وفنون البلاد النامية حيث ما يـــزال الطريق بعيدا إلى الثقافة العامة. فما بالك بالثقافـــة الفنيـــة أو الثقافـــة التخصصية؟

إلا أنه من الأمانة أن نذكر ونُسجل قيام هذه (الثورة في الشكل)، تضرب في القديم لتفتح المجال أمام تحاليل جديدة نافعة، مسجلة حريـــة أكبر وأوسع في مجال التعبير الفنى.

التخيل (ملكة الخيال) IMAGINATION

يُعتبر (التخيل) واحدا من المتطلبات الرئيسية لاستمرار لحظـــات التكوين الفنى لأى فن من الفنون. وهو المعين الواسع متعـــدد الألـــوان الذى يمد وعى الفنان بكل أفكار التكوين والتصميم والابتكار والتغيـــير والتحوير والتطور والانتقال والتصوير والتحقيق.

وهو بعد هذا، الذى يقوده إلى الصورة الفنية المكتملة، أو ... إلى الضعف الفنى أو العمومية.

وقوة التخيل مع الإنسان. لكنه يقـــوى وتتســـع آفاقـــه بالتنميـــة والتدريب. هذه التنمية التى تساعد على اســـتخراج الصـــور المتخيلـــة الواحدة تلو الأخرى دون عناء أو تفكير مجهد.

يتواجد التخيل في العلوم كما في الفنون، ووظيفته واحـــدة فـــي ميدان العلم أيضا. فهو وسيلة مساعدة لإثبـــات النظريـــات العلميـــة أو تحديدها. ويمكن للتخيل أن يختفى بوازع من نفسه عند العلوم ليعطـــى مهمته للتفكير،ويصبح في هذه الحالة تخيلا قابلا للتحليل.

أما في الفن، فيحدث العكس. ففى مراحل التكوين الفنى يكـــون (التخيل) دائم التطور والتوسع والانفراج. وهو لا يلغى نفسه ، بل هـــو يُجسد الخلق الفنى ويشترك معه اشتراكا فعليا لإعلاء دور الفنـــون. إذ يصل التخيل في النهاية إلى حقائق فعلية ومواصفـــات طيبـــة للســـلوك والتصرفات.

التذكارية GRAND - PIECES

ومعناها الأعمال الفنية عظيمة الشأن والهامة والبارزة في تاريخ الفن.. أى التى تُثير في الجماهير ذكريات باقية، باختلافها عن الأعمـــال الأخرى بخصائص البقاء والقوة والخلود.

والوصول إلى التذكارية في الأدب يتـــم عـــن طريـــق زحمـــة الأحداث المتناسقة،والتركيز الفنى الشديد، والاتساع الـــهام بالمقـــاييس الدقيقة. إن زحمة الأحداث وحدها وبغير تناسق مثـــلا لا تـــؤدى إلـــى التذكارية.

تحققت التذكارية في الفنون بدرجة كبيرة في فن المعمار والفـــن التشكيلى.

والتدقيق في الشكل عند التذكارية من أصعب الأمور، لأن الفنان مطالب بأن يرفع من قيمة الشكل المختار لمستوى مضمون عمله الفنى، وإلا أصبح الشكل وبالا عليه.

في المفهوم الإغريقى القديم، تعنى التراجيديا الدراما التى يسقط البطل فيها نتيجة صراعاته العنيفة مع طرف آخر أو قانون أو نظام. وهذا يحدث في التراجيديا الإغريقية عندما يواجه البطل اليونانى مجتمعا أو سلطة أكثر منه قوة، بل وأعظم منه سلطة وتأثيرا، ومن استعداداته وكل تكويناته الطبيعية، كالقضاء والقدر أو آلهة اليونان.

تتعاون الأحداث تلو الأحداث على نسج البناء التراجيدى الذى يسير نحو النهاية المفجعة، وفى اتجاه مضاد للنهايات غير المأساوية. وتنتج الأحداث من حلقات المواقف التراجيدية التى ترفع البطل الدرامى عادة إلى السمو والمعاناة والتراجيدية بكل أحاسيسها وعواطفها الجياشة الكبيرة.

تتوخى التراجيديا على هذه الصورة الحركة الدائمة التى تجعل من بطلها شخصية لا تهدأ، بل تستقبل المحركات والبواعث أولا بأول، ثم تتأثر بها لتقدم في النهاية بطلا مخالفا أو متعارضا مع وضع من الوضعيات القوية أو الأوضاع الشاذة التى لا تقهر.

للتراجيديا علامات خارجية، مثل الفخامة والسمو والشجن والجوى. وهى عناصر كشفت عنها التراجيديات الإغريقية الأولى فى شخصيات الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والقواد والشخصيات عالية المقام.

تُعرف أهميات العناصر التراجيدية فى خصائص الإنسان الداخلية وليست الخارجية . فهما كانا أصل الشخصية ، إلا أن القيم الأخلاقية والسلوكية هى التى تكون عادة في نقطة الارتكاز.

قعّد أرسطو أصول التراجيديا المعروفة في الخوف والتطهير والمواساة ومستتبعاتها من الشفقة والعطف ... الخ. وهو ما من شأنه أن

يثير المتفرج فيشعر كأنه هو البطل المُعذب الذى يأسى لأجله وهو ما يجعله يقف إلى جانبه متعاطفا مع أحاسيسه ونكباته حتى النهاية ، حينما تأتى لحظة السقوط التى يهوى معها البطل التراجيدى ميتا.

تراجيديا المصير FATE TRAGEDY

أو كما يطلق عليها أحيانا دراما (القضاء والقدر) على اعتبار أن قدر المرء مقدور له أو عليه. وهى مسرحية عادة ما تنتهى في ختام أحداثها بقوة قهرية عاصفة تصيب بطل الدراما، وتُعجزه عن صد القدر المقدر وقوعه على شخصيته، مهما بذل من محاولات لمنع أو تعطيل حدوث القضاء الملزم.

في المسرح الإغريقى نعثر على نماذج من تراجيديات المصير (أوديب ملكا- سوفوكليس) هذه التراجيديا التى نسجها مؤلفها- بالنظرة الإغريقية القديمة- على عنصر القضاء والقدر، وتحكّمه في مصير الشخصيات الدرامية،في علاقة آلهية أو نصف آلهية تحمل القوة القدرية إلى نهايتها، التى هى نفسها نهاية البطل التراجيدى في تراجيديا المصير.

لكن كُتاب درامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة في القرن السابع عشر الميلادى- ونتجة لانبثاق عصر النهضة الأوروبى الذى غلّب الدنيا على الدين - يحلّون المشكلة القدرية التى تعصف بأبطالهم في تراجيديات المصير الكلاسيكية الجديدة عن طريق علوم النفس، وفى استناد إلى سلوك الفرد ذاته، فهو يسير في المسرحية بحكم تفكيره الإنسانى، وعقلانيته، وسلوكه ، الذى يفضى به في النهاية إلى نفس

مصير البطل الإغريقى، لكن عن طريق آخر، لا يرتكن إلى القضاء أو القدر، أو إلى أية قوى غاشمة أخرى .

وقد تعاملت الرومانتيكية كذلك مع تراجيديات المصير، مُحولـــة صورة القضاء والقدر القديم عند الإغريق، إلى الفعل الشيطانى أو القوة الخارقة أو البراعة الفائقة عند الإنسان، مثلا..(خيال رومـــــانتيكى ولا شك !!).

كما تظهر تراجيديا المصير وفق خصائص أخرى تحملها فـــي المســـرحيات الطبيعيـــة. والتقريـــر المـــادى الحاســـم **MATERIAL DETERMINATION** أو الثبات في العزم أو أن اتخاذ القرار النـــهائى هو البديل للقضاء والقدر(كما فـــي درامـــا الأشـــباح عنـــد إبســـن- **GENGANGERE**).

التراجيكوميديا TRAGI - COMEDY

نوع من الأنواع الدرامية يجمع فـــي أحداثـــه بيـــن التراجيديـــا والكوميديا،كما يتضح من تسميته.

تختلف التراجيكوميديا في خصائصها عن التراجيديا في تغيـــير هام وأساسى. وهو أن البطل في التراجيديا- كما هو معروف - يســـقط عادة في النهاية مُخلفا بقية صراعات شريفة وأحكاما أخلاقية. وكل هذه العناصر إنما تكتسب الفخامة وعظمة الحدث وروعتـــه ومأســـاته فـــي الوقت نفسه بما يهز من المشاهد هزا ويملؤه ألما على البطل المأسـلوى الذى ضاع نتيجة صراعاته وأفكاره الشريفة، وهو ما يقود إلى الســـقوط الدرامى الأخير.

إلا أن الأمر يختلف عند البطل التراجيكوميدى، فهو رغم سيره مع الأحداث التراجيدية، إلا أن نهايات هذا النوع من التراجيكوميديا تختلف عن التراجيديا. فتحتل التفاهة والحقارة والخساسة مكان الفخامة والعظمة ومكارم الأخلاق. وما هو نقطة الفصل في القضية بين التراجيديا والتراجيكوميديا ، لأن ألأمر حينئذ يولد الضحك وأحيانا السخرية في نهاية الأمر.

ولا يعنى ذلك أن التراجيكوميديا خالية من الأسى أو الصراع أو البكاء. لأنها تحمل كل هذه العناصر في مضمونها، لكنها تصبح في وقت معين من الدراما عناصر سلبية على وجه التحديد.

لذلك نرى التراجيكوميديا- نتيجه لطبيعتها التى سبق الإشارة إليها- غير قادرة على التعامل مع البطل التراجيدى. وتحل محله أبطالا عاديين ومن عامة الشعب، بل ومحدودى القدرات الطبيعية والبطولية.

تتواجد (التراجيكوميديا) في العصر الحديث في الدراما وفى المسرح وفى فن السينما والفن التشكيلي أيضا. . لكنها نادرة في فن الموسيقى. وقد وجدت في منتصف سنوات القرن العشرين مرتعا خصبا لها في درامات اللامعقول والتجريديات .

تربية جمالية AESTHETIC EDUCATION

وهى تعنى تكوين القدرة على التعبير الجمالى. والتربية الجمالية حصيلة طريق طويل ملئ بالإحساس الجمالى، وطُرق تذوقه، وتنبيه الوعى، وقوة الملاحظة، والاعتناء بالمعلومة، وقياس التجارب. إضافة إلى تواجد المثالية الجمالية، والتحكم الجمالى، والتقدير أو القياس الفنى والتذوق الفنى.

قامت التربية الجمالية سابقا على أسس خاطئة، ظنا من مُقعديها أن المعرفة بجمال الفن هى أعظم وسائل التربية الجمالية. إلا ان النظرة الجمالية في الماركسية قد دحضت هذا التفسير. لأن التفسيرات الحديثة لا تعادل بين علم الجمال والجمالية (الاسطاطيقا) ولا تضعهما في مقولة واحدة. وهو ما يجعل للتربية الجمالية شأنا ونتيجة في النظرة الحديثة. هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى، فان الجمال نفسه لا يمكن أن يصبح معادلا للجمال الفنى.لأن الجمال بوسعه أن يمتد ويتواجد في غير الفن أو الإنتاج الفنى.

تتوخى النظرة الحديثة في التربية الجمالية توجيه الطفل منذ النشأة حسب خطة تربوية ، ليلحظ، ثم يعرف ، ثم يمسك بعناصر الجمال كلما عنَّ له ذلك بين الحين والحين حسب ظروفه وبيئته، وحتى يستطيع الحكم – ولو في نزق – على الأشياء (جماليا). ومع الاعتراف بصعوبة وتعقيدات مثل هذه التربية، إلا أنها أكثر الأشياء جذبا للإنسان وللتربية العامة،وأعظم تأثيرا من أى شىء آخر.

ويقف الفن عاملا مساعدا على إيصال الإنسان إلى درجات التربية الجمالية، في تربية لأحاسيس ومقادير الجماليات. لأن المعرفة من خلال الفن تبدو أكثر حقيقة، وأعظم عمقا، وأشد تفسيرا وتحليلا ، بل وأعمق كثافة.

تعنى التربية الجمالية تربية (تلاميذها) على معرفة القيم الجمالية في الواقع كما في الفن،وفحص المعرفة والتذوق والإعداد لهما نظريا وفلسفيا ، وتطوير الحواس الخمس عند الإنسان المتذوق(جماليا) بما يساعده على تشريح وتحليل ، ثم الحكم على الأعمال الفنية في دقة . وإذا لم يحدث هذا الابتكار في بعض الفروع الفنية الصعبة كالدراما

والسينما، فقد يحدث في فنون أخرى مثل الغناء والموسيقى والرقـــــص والرسم.

التركيب الفنى COMPOSITIN

أصل التعبير باللاتينية KOMPOZICIO. يعنى التركيب البنائى والتنظيم الداخلى للعمل الفنى. ففى الدراما تتدخل عناصر كثـــيرة فـــي التركيب، مثل (الفصل ، المشهد، المنظر في مشهد، أو كما يطلق عليـــه اللوحة أحيانا). وبقدر النظام الذى يتبعه هذا التركيب،وبدقة تنوع الإيقاع داخل هذا النظام، وبتعدد الشخصيات المسرحية، يكون نجاح الـــتركيب الفنى.

إن من أهم أسباب نجاح المخرج في عرضه المســـرحى، هـــو ابتكار(وحدة) فنية لكل العرض. فهو يُركب (فكريا وبصريا) الصـــورة على خشبة المسرح بالدقة الكيميائية والنفسية المطلوبة(عـــن طريـــق الديكور والاضاءة والأثاث والمهمات المسرحية). ثم هو ينتقل بعد ذلـــك إلى تحديد أماكن الممثلين والمجموعات الماثلة على المسرح (بلا إخلال بالوحدة الفنية.). وإلى إعطاء الحركة والصراع الديناميكيـــة المطلوبـــة تماما بلا زيادة أو نقصان. لذلك فهو المنوط به- لنجاح هذه الديناميكية- ابتداع التوكيدات الحوارية والحركية،وتحديد فترات الصمت التى تتخلـــل أداء الممثلين، وضبط الإيقاعات سرعة وبُطئا. ويُوصلُ العلاقات بيـــن الممثلين بحسب حاجة المشاهد المســـرحية،ووفـــق المفـــهوم الدرامـــى والتفسير الفنى لهذه الشخصيات.

من الطبيعى أن لكل فن تركيبا بنائيا وعالما تنظيميا خاصـــــا لا يصلح لفن آخر. والتركيب البنائى للعمل الدرامى يختلف عـــــن نفـــس التركيب للعمل الموسيقى أو الأوبرالى مثلا.

فإذا كان الهدف من العرض المسرحى هو التسلية، فان التركيب البنائى للعرض يستوحى ألوانا للشخصيات ، وصبغة لونيـــــة بارعـــة، واستخداما للظلال والصور، ليتسم التركيب بمستحضر تجميلى يزخرف خطوط وألوان المسرحية، حتى ليصبح أقرب إلى اللوحة في التصويـــر الزيتى PAINTING . وإذا ما كان هدف العرض هو إثبات الحدثيـــــة. فإن الإيقاع الحاد هو عامل الحركة والإثارة،وهو المسبب للأحداث التى تدور على خشبة المسرح في ديناميكية بالغة. فاننا نلجـــأ آنـــذاك إلـــى التركيب الفنى الموسيقى، بحكم سيطرة الإيقاعات المختلفة.

فإذا ما كان التركيز في المسرحية يستهدف إبراز الثقل في نتائج الأحداث، التى عادة ما تعصف بالمصائر قُرب نهايات المسرحيه، فإننـــا – والحالة هذه – لابد أن نجعل التركيب الفنى يتسم بالدرامية.

وغياب التركيب الفنى في العرض المسرحى يفقد العرض كثيرا من وضوح الرؤيا أمام المتفرجين .ووجوده يعنى الخبرة الفنية الخاصـــة في العمل المسرحى، والمعرفة الكاملة بأسلوب خشبة المسرح، وفنيـــات عملية الإخراج المسرحى.

ونشاهد في درامات العصر الحديث تركيبات فنية جديـــــدة ذات طابع خاص، اقتضتها التيارات الحديثة في الدراما بعد منتصف القـــرن العشرين. فدرامات برخت الملحمية تتطلب تركيبا فنيا توثيقيـــا مدعمـــا بالوثائق ومستندا إلى الوثائق التاريخية،وفـــى انطبـــاق علـــى الوقـــائع التاريخية أو الموضوعية. بمعنى أن يتسم الـــــتركيب الفنـــى بصـــورة الوثائقية DOCUMENTATION.

كما نلاحظ صفات التركيب الفنى في درامات بيتر فايس PETER WEISS (من مواليد ١٩١٦م)،والتى تتميز بالتعقلية والألمعية في الفكر INTELLECTUALISM حتى تتطابق هذه الصفات مع الأحداث التفكيرية التى يتناولها مسرح فايس. وأغلبها يحرص على الحفاظ على المشاركة العقلية والذكاء والفطنة لدى المتفرج، كما يتضح في مسرحيته(مارا- صار)

DIE VERFOLGUNG UND ERMORDUNG JEAN PAUL. MARATS DARGESTELLT DURCH DIE SCHAUSPIELGRUPPE DES HOSPIZES ZU CHARENTON. UNTER ANLEITUNG DES HERRN DE SADE- 1964.

أو مسرحيته غول لوزيتاينا- ١٩٦٧م

GESANG VOM LUSITANISCHEN POPANZ .

التزامينة (التواقتية) SIMULTANEISM

التزامينة تعنى طريقة سرد الأحداث التى تقع في أماكن مختلفة من غير انتقال.

أصل التعبير اللاتينى **SIMUL**. والتزامنية هى إحدى وسائل التعبير فى الفنون العصرية . هدفها اجترار أحداث من البعيد زمانا أو مكانا، لتُقدَّم وفى نفس الوقت مع الأحداث الأولى، مع ربط في الحدث .

استعملت (التزامنية) في الفن التشكيلى الحديث في تيارات التكعيبية، المستقبلية. وقد أدى ذلك إلى انتقال التزامنية إلى فنون الأدب والشعر في قصص ودرامات دوس باسوس، ثورنتون وايلدر، أبولينير، صاندبرج.

J. DOS PASSOS, TH . WILAER, G. APOLLINAIRE, C. SANDBURG .

تسبس THESZPISZ

شاعر إغريقى. من مواليد القرن السادس قبل الميـــلاد. ممثـــل ورئيس لجوقة الكورس المنشدين. أخرج العروض المسرحية الأولى في المسابقات الشعرية لشعراء الدراما الإغريق. وإلى جانب قيادته للجوقة، فقد كان يقوم بدور الممثل الواحد آنذاك. وبحوارين واحد يـــرد علـــى الآخر (كما في هيئة السؤال والجواب). وهو بهذه الصـــورة الدراميـــة الفنية قد قعّد لأصول الدراما وشكل الحوار فيها فيما بعد كانت الإجابات ترد على لسان هيبوكريطيس HUPOKRITÉSZ الذى كان تسبس هـــو نفسه المقدم لدوره. بينما كان يقوم في نفس الوقـــت بقيـــادة الكـــورس اليونانى القديم وأغانيه المأخوذة من أساطير وعبادات الآله ديونـــيزوس آله الخمر والكروم DIONUSZOSZ.

قدم تسبس هذا العرض في عام ٥٣٤ قبل الميلاد في أثينا فـــي أعياد ديونيزوس وقد اعتبر أول عرض في تاريخ المسرح العالمى. لـذا فقد احتفلت المسارح الأوروبية في عام ١٩٦٦م بمـــرور ٢٥٠٠ ســـنة على نشأة فن المسرح.

تسجيل صوتى RECORDING (OF SOUND)

المقصود به هو التسجيل الصوتى، الذى يحتاج إليه الإنتاج فـــي المسرح في مرحلة من مراحله الفنية.

وعادة ما يتضمن هذا التسجيل الحوار الحى، الغناء، الموســيقى، المؤثرات الصوتية كالضوضاء وأصوات الطيور والحيوان والطبيعة من رياح وصواعق وأصوات نزول الأمطار......... الخ.

وبعد التسجيل يُستعمل الشريط الذى يحمل هذه الذخيرة الفنية في مواقيت محددة ، وغاية في الانضباط أثناء العرض المسرحى.

وخلال مائة عام تطور التسجيل الصوتى من حالته الأولى إلى حالات أخرى. فبداية من حالة (الفونوجرام PHONOGRAM) الحاكى الذى كان يُستعمل بداية لتصوير كلمة أو مقطع، أو تسجيل حروف ذات قيمة صوتية واحدة تتعاقب في عدة كلمات مقفاة (مثل رجال ، أطفال) في عام ١٨٧٧م ، إلى انتقال الحاكى إلى مرحلة ثانية أكثر تقدما، باستعمال الاسطوانة ثقيلة الصنع والوزن،وحتى دخول الميكانيكية الإلكترونية منذ عقدين من الزمان.

تشارلس لوتون CHARLES LAUGHTON

ممثل إنجليزى (١٨٩٩/٧/١- ١٩٦٢/١٢/١٣م).

أنهى دراسته لفنون المسرح في الأكاديمية الملكية للدراما بلندن ROYAL ACADEMY OF DRAMATIC ARTS وهوى التمثيل المسرحى لفترة في بعض فرق الهواة. مثّل في بداية حياته دور أوسيبيا OSIPIA في دراما المفتش لجوجول. وينتقل بعد ذلك إلى تمثيل درامات أنطون تشيكوف. ساعدته هيأته القوية النشيطة والغليظة العنيفة على القيام بأدوار متنوعة، كما ينجح في أدوار الجريمة والدرامات البوليسية.

ومع ذلك فقد كان ممثلا من ممثلى الدرامات الكلاسيكية العظام، مثل في السينما.

أهم أدواره المسرحية:

١- دور أنجلو ANGELO في مسرحية (دقة بدقة) لشيكسبير.

٢- دور زوبوى ZOBOLY في مسرحية (حلم منتصف ليله صيف) لشيكسبير.

٣- دور لوباخن LOPAHIN في مسرحية (بستان الكرز) لتشيكوف.

٤- دور أندرشافت UNDERSHAFT في مسرحية (الميجور بربارا)لبرناردشو.

كما قدم تشارلز لوتون مسرحية برخت المعنونة (حياة جاليلو جاليلى) LEBEN DES GALILEI من ترجمته في عام ١٩٤٧م في لوس أنجلوس LOSANGLESكأول عرض للمسرحية البرختية في الولايات المتحدة الأمريكية.

تشارلس روبرت داروين HARLES ROBERT DARWIN

(١٨٠٩- ١٨٨٢م)

هو عالم الطبيعة الانجليزى، وصاحب نظرية التطور أو التكامل (النشوء والارتقاء). ومضمون نظريته يتجلى في أعماله من الأسئلة والتساؤلات. شغلته كثيرا قضية تاريخ تتابع إحساس الجمال عند الإنسان. ويخرج برأيه في أن الإشعار بالجمال ليس وقفا على الإنسان وحده. لأن الأزهار و(النباتات) والطيور تشترك هى الأخرى في ذلك أيضا على اعتبار أن الرائحة العطرة في الزهور،والأصوات الشجية عند الطيور - يمكن أن تفضى إلى الإحساس بالجمال. وهو ما وجهه مستقبلا إلى دراسة الأنواع والتعمق فيها.

بل إن داروين ليعتقد أن الحيوانات أيضـــا بإمكانـــها الدخــول مشتركة في عالم الإحساس والتحسس أو الإشعار بالجمال وقيمه. ومـــا هو معادل لسعى الفنان تجاه الفن بالإنسان العادى الذى يملـــك غرائـــز طبيعية غيّرتها مرحلة الإعلاء من الغريزة تهذيبا وتشـــذيبا إلىدرجـــة ثقافية وفكرية عالية.

تشكيلة الفنون VARIETY

المقصود بعرض الـ (فارايتى VARIETY) في المسرح هـــو التنويع. مجموعة قصيرة منوعة من الفنون، تتشكل إلى جانب بعضـــها البعض لتُكَون عرضا فنيا في الليلة أو الأمسية الواحدة. وتقـــوم هـــده (التنويعة) على الأغانى، النكات السريعة قويـــة التـــأثير، والرقصـــات المتكررة بين بقية المشاهد النوعية، وعلى بعض ألوان الحواة والســـحر أحيانا. لكنها كلها تدخل تحت إطار سياج واحد يحدهـــا.. هـــو إطـــار العرض المسرحى، يبقى(فارايتى) عرض من عروض التسلية الخفيفـــة في المسرح ، مع مُقدم ذكى للبرنامج، أو راوى يربط بين حلقات هـــذه النوعيات. وتسعى مثل هذه العروض- قدر جهدها- إلى إدخال السرور والضحك على المشاهدين وإرضاء كل نزعاته بمختلف الأساليب.

لم تقتصر عروض (فارايتى) على المسرح، بل زحفـــت إلـــى أماكن الملاهى والحانات، تابعة الجماهير التى تطلب التسلية أينما كانت وتواجدت .

تتطور هذه العروض- وفى سرعة فائقة- بدءا من القرن التاسع عشر الميلادى في أوروبا .

تشويه (اعوجاج) DEFORMATION

أصل اللفظة اللاتينية DÉFORMATIO. وهى تسمية تطلق على التكوينات الفنية التى تنحرف عن الحقيقة أو الطبيعى من التصور الفنى ضمن مرحلة التعبير فىالفن .

ومع أن المذهب الطبيعى قد أعلن عن عناصره وبنوده، إلا أن هذا التحريف الذى أتى عليه متناقضا مع غيره، قد أعتبر تشويها واعوجاجا في فكرة المذهب الطبيعى نفسه.

وعناصر التشويه والاعوجاج ترفع من القيمة الفنية رغم انحرافها بالمضمون الفنى. كما تُقوى من نوعيات الجمال في العمل الفنى. وهى تقدم الفخامة عند التكبير والوضاعه عند التصغير،والكوميديا الناتجة عن الانحراف. وتدمغ التكوين الفنى بفكرة جوهرية شاذة تقود أو على الأقل تُقرب من أحد أشكال الخيال الجامح أو الوهم البالغ أو الإبداع الخيالى أو الخيال المُغرِّب. وهى أشكال لها قواعدها الجمالية الخاصة في علم الجمال.

تصفيق HANDCLAPPING

التصفيق باليدين، هو شكل من أشكال أو مظاهر الاستحسان والرضا عن العمل الفنى في المسرح. والجماهير بهذا التصفيق تُعبر عن رضائها عن العرض. وفُى المسارح الأوروبية يعنى التصفيق المتكرر دعوة المشتركين في العرض عدة مرات أمام ستار المقدمة أو الستار الحديدى لتحية طاقم التمثيل

يكون مكان التصفيق عادة بعد ستار النهاية أو الختام في العرض المسرحى.

أما التصفيق المزيف CLACK فهو يختلف اختلافا تاما عن التصفيق الحقيقى النابع حقا من الاستحسان. وهذا التصفيق الملفق، عادة ما يبدؤه مشاهد من أقارب أو أصدقاء الممثل، يبدأ به لتتبعه الجماهير في لحظات الغفلة. إلا أنه تصفيق يشبه الطقطقة أو ثرثرات العجائز، لا فائدة منه على الإطلاق.

التعادلية EQUALIZATION

هى رفع عناصر أدبية أو فنية ليس لها تمام الخاصية لموضوع معين إلى درجة التخصيص أو التدقيق أو التفصيل. وهو أمر يحتاجه كل عمل أدبى أو فنى لتحصين عناصره ضد السقوط أو البعثرة أو النقصان. ذلك لأن وصول العمل الفنى إلى مستوى الكمال لا يعنى نجاحه ، إلا بقدر وصوله إلى نقطة (التعادلية) التى تشمل في الوقت نفسه نجاح استقبال العمل الأدبى أو الفنى جماهيريا. على اعتبار أن استمرارية العمل الفنى أثناء تمثيله في المسرحية، أو قراءته في القصة أو الرواية، أو مشاهدته في اللوحة أو النحت، يرفع المشاهد أو المستمتع من أحاسيسه اليومية العادية البسيطة، ويصعد به إلى مستوى أعلى.

وكلما كان التكوين الفنى رائعا، زادت الشقة بين المشاهد وبين نفسه الدنيوية، ليستقر أخيرا داخل حدود العمل الفنى. وساعتها، تحدث التعادلية .. تعادلية المُشاهد مع تعادلية الإنتاج الفكرى أو الفنى.

ولا يعنى ارتفاع المشاهد عن طريق المعايشة الفنية، أنها هي الوسيلة الوحيدة لتحقيق التعادلية، لكنها تبقى مع ذلك أحد العناصر الهامة لاستحسان الإنتاج، إلى جانب عناصر أخرى معقدة ونفسية وباطنية وظاهرية.

وحتى في الوصول إلى نقطة التعادلية، تظهر على سطح طريق العمل الأدبى أو الفنى عناصر مضادة، ومتعارضات ولمحات إغراب. وكلها تمثل الطريق الشاسع بين التخصيص والتدقيق والتفصيل وبين السقوط والبعثرة والنقصان. وما العمل الانتاجي والابداعي إلا أول الطرف ،ونهايته ، حيث لا تعادلية في البداية تؤدى إلى تعادلية في النهاية.

إلا أن نظرة أخرى تقول بأن التعادلية في الأعمال الفنية المتساوية في كل خطوطها، عملية خاسرة، وبعيدة عن جلال كلمة (التكوين والإبداع). إذ يفقد العمل الأدبي أو الفني الصراعات واللاتعادلية. الأمر الذى ينعته بالسطحية وعدم العمق أو الإفلاس الدرامى أو الفنى.

التعبير الفنى ART EXPRESSION

التعبير الفنى في المسرح – مثل بقية الفنون – هو لحظة النهاية في العمل المسرحى، التى تكون عادة ختاما لسلسلة من التكوينات الفنية التى تسير في تسلسل نظامى خلال العرض المسرحى، وبجهود منظمة ومتناسقة تحمل الأفكار وتفتح المشاعر وانبثاق الأحاسيس في علاقة واضحة ومفهومة بين الممثل وخشبة المسرح.

وأدوات (التعبير الفنى) عند الممثل هى: الجسد، القناع،الـــزى، الإلقاء، الحركة، التمييم.

أما وسائل التعبير لخشبة المسرح، فإن المخرج المسرحى هـــو الكفيل بها. فهو الذى يحدد شكل خشـــبة المســـرح (خشـــبة المســـرح الايطالى، أم خشبة المسرح الدوار.... الخ). وهـــو الذى يقـــرر شـــكل الديكور ، وتأثيرات الإضاءة، ووسائل الآليات، والتأثيرات الموســـيقية وأنواعها ومصادرها.

والتعبير عند الممثل،وكذا التعبير المقرر لخشبة المسرح مـــن إبداع المخرج .. كلا التعبيرين بعملهما معا، يقرران نظـــام الاتصـــال الفنى COMMUNICATION كشبكة اتصال معرفـــى ثقـــافى، طرفـــا الاتصال فيها هما الممثل والمخرج. الممثل بوسائل المســـاس اليومـــى، والمخرج بالاصطلاحات والأعراف والتقاليد في تاريخ المسرح. ومـــن الجدير الإشارة بأن مسرح الشرق الأقصى يتمتع بكم هائل خاص مـــن هذه الاصطلاحات والأعراف والتقاليد التى تميزه في ذلك عن المســـرح الأوروبى. ويحتاج التعبير الفنى في المسرح في العصر الحديث إلـــى أكثر مما حرره الكاتب الدرامى للمسرحية.

التعبيرية EXPRESSIONISM

التعبيرية حركة فنية ظهرت مع بدايات القرن العشـــرين. بـــدأ استعمال تعبير (المذهب التعبيرى) عام ١٩١٠م على يد الرسام هـــارفى J. A. HERVE أول من أطلق العبارة على صور في عام ١٩٠١م. ثـــم شاع بعدها استعمال التعبير في الفنون الألمانية.

كان القصد هو تشويه النماذج المبالغ فيها بغية الحصول على انعكاس وجداني معين.

وترى التعبيرية أن هناك تناقضات واختلافات حادة بين الطبيعة وبين كل من العلاقة الداخلية والخارجية للفن. لهذا تكونت الجماعة التعبيرية الأولى في مدينة درسدن المعروفة باسم(جماعة القنطرة- DIE BRÜKE) عام ١٩٠٥م معيدة أفكار نيتشه. وكان من بين أعضائها كيرخنر، هاكل، بليله، شميت، روتلوف، ميللر

E. L KIRCHNER, E. HECKEL, F. BLEYL, K. SCHMIDT, ROTTLUFF, O. MILLER.

وقد درست هذه الجماعة الفنون الأفريقية وفنون البحار والمحيطات، وأيدت لوحات الرسام فان جوخ VAN GOGH وغيره من الرسامين، مستحسنين لغة الفن التشكيلى الجديد في ذلك الوقت، في مساحاته الواسعة، ولغة اللونين الأبيض والأسود، ومتضادين ببرنامجهم مع القديم العجوز، ومتجهين صوب الشباب والشاب من الأعمال، وفى تعبير فنى يوضح فكرة الفن بلا عقبات. وقد امتاز أسلوبهم بالرمزية والساتيرية معا في جو من الشعرية البطولية.

تنبثق التعبيرية الألمانية في برلين في عامى ١٩٠٩، ١٩١٠م بصدور المجلتين المتخصصتين AKTION, STURM . وبين عامى ١٩١٠، ١٩٢٠ م تغمر التعبيرية كل بلدان أوروبا وتغمر فنونها. ومن أبرزها الفن المعمارى على يد مندلسون، جودى، رايت.

E. MENDELSOHN, A. GAUDI, F.L. WRIGHT

ثم تنبثق جماعة الفارس الأزرق في ميونيخ DER BLAUE REITER لتؤكد استمرار التعبيرية في الفن التشكيلى.

إلا أن أهم ما يمكن الإشارة إليه هنا ، هو أن التعبيرية قد استمدت مقوماتها من البيئة الألمانية ذات الأساطير المثيرة والجو

العاصف، وعلى هذا كانت التعبيرية تصويرا حيا للانفعالات الطبيعية ومجالا واسعا لتدفق الأحاسيس.

وفى فن الموسيقى ، حاولت التعبيرية التركيز على الوسائل الهامة فقط في محاولة للوصول إلى أعماق النفس البشرية روحا ومضمونا.وعادة ما كان المضمون هو الخوف،والرعب، الضيق والقلق.

أثّرت التعبيرية في الآداب أيضا، وبخاصة في الأدب الدرامى. ومن الذين تأثروا بها استرندبرج، فيديكند،كايزر. كارل تشابك، برخت

A.STRINDBERG. F. WEDEKIND, G. KAISER. K. CAPEK. B. BRECHT .

كما لمع من المخرجين المسرحيين التعبيريِّن بيسكاتور، جاسنر **E. PISCATOR, L. JESSNER**

وقد حاولت الدرامات التعبيرية علاج المشكلات الكبرى عند الإنسان، في غير اعتناء بالتعبير الواقعى للنموذج. واكتفت برؤية شخصياتها تعانى ولا تفعل أكثر من أن تحمل بوق نظرياتها.

أما في الشعر التعبيرى، فقد عبّرت عن صرخات الإنسان عند هايم، تراكل، ورفيل، برخت

G.HEYM, G. TRAKL, F. WERFEL, B, BRECHT.

إلا أن التعبيرية قد أتت بجديد في مجال النثر التعبيرى. ويتمثل ذلك في أعمال كل من دُبلين، فرانك وغيرهما **A. DOBLIN , L. FRANK** لكن .. هل أثرّت التعبيرية بعد ذلك؟

إن علاماتها تظل واضحة في الآداب الإنجليزية والأمريكية عند جويس ، أونيل **J. JOYCE, E. O' NEILL**

تعلّم الدور المسرحى

نقصد بتعلّم الدور في المسرح ، هذه المراحـــل التـــى يقطعـــها الممثل بداية من حصوله على دور في مســـرحية مـــا، حتـــى تمثيلـــه شخصيته حية متوهجه في العرض المسرحى. وهذه المراحل تسير فـــي مساحة زمنية أحيانا كثيرة ما تتعدى الشهرين أو الثلاثـــة شـــهور فـــي المسرحيات الطويلة.

لكن ماذا يريد الممثل أن يتعلم؟

إنه يحفر في الذاكرة ثلاثة عناصر رئيسية، هى:

١- كلمات وحوار الدور.

٢- الحركة المسرحية المصاحبة للحوار في أمـــــاكن تُحددهـــا خطـــة الإخراج.

٣- هيئة التمثيل. ونعنى بها المظـــهر أو الســـيمياء ASPECT الـــذى سيظهر فيه الدور حوارا وحركة مسرحية.

في بداية تعلم الدور، يكون التعلم للحوار المسرحى، وهـــو مـــا يتعلمه الممثلون عادة مع أنفسهم من تكرار قراءة الدور في بيوتـــــهم أو في المسرح (مذاكرة الدور).

وفى التدريبات المتقدمة للحركة المسرحية، يتعلم الممثل الحركـة المناسبة للدور أو المحددة له. كما يتعلم الهيئة التى سيكون عليها كل من الحوار والحركة .. أى الشكل الذى سيضم الحوار انفعـــالا والحركـــة تجسيدا جماليا جامعا . هل أدخلُ إلى تفصيلات فنية أكثر بالنسبة لـــهذه العناصر الثلاثة؟ أرجو ذلك. فالأمر يقتضى استرسالا في الإيضاح.

هناك طرق عديدة لحفظ الدور المسرحى. فلكل ممثـــل أســـلوب خاص في تعلمه لدوره، بحسب قدرته الذاتية على الحفظ، وهى (موهبة) أو منحة من الله عز وجل تختلف في القدرة والإجادة لممثل عن ممثـــل

آخر . فالممثلون البصريـــون VISUAL مولعـــون بـــالصور المرئيـــة البصرية، لذا فهم يتعلمون أدوارهم بسرعة، إذا مـــا أعـــادوا كتابتـــها. والممثلون السمعيون AUDITIVE يتميزون بقدرة على الســـمع.... أى يتعاملون في سهولة مع تجربة الأداء السمعي. ويستريحون لقدرتهم على حاسة السمع. لذلك فهذا النوع من الممثلين يجب أن يحفـــظ دوره عـــن طريق إلقائه للدور واستماعه لنفسه ساعة الإلقاء.

أما النوع الثالث من الممثلين فهو النوع الحركى ، المتمتع بالقوة الحركية MOTORIC.وهو نوع يتعلم دوره في سهوله وبســـرعة، إذا قطع حجرة بيته ذهابا وإيابا ساعة تعلمه الـــدور المســـرحى. ومـــع أن جلسات التدريب هى مكان ملائم لحفظ الدور ، إذ أن إعادة المقـــاطع وتكرار الجمل الحوارية يساعد على التعلم، إلا أن حفظ الدور فى بيـــت الممثل- وسط جو الراحة والهدوء - يكون أعظم جدوى وأكـــثر نفعـــا وأسرع استقبالا .

أما التدريبات على خشبة المسرح، فان أهميتها الجوهرية تكـــون بالنسبة (لتركيب) الحوار المحفوظ على الحركة المسرحية. إذ يحـــدث التآلف النفسى بين الكلمة ومكانها على خشبة المســـرح. وهـــى حالـــة التثبيت والتركيز للحركة والكلمة معا. ولا يمكـــن لـــهذه الحالـــة مـــن الوصول إلى أغراضها إلا بالتدريبات الحركية على المسرح، ووســـط علامات الديكور والأثاث والإكسسوار والكواليس التى تمثـــل جـــانبى المسرح وحدود الخشبة المسرحية. إضافة إلى الفونيمات الدقيقـــة.. أى البنية الفونيمية PHONEMICS (للصورة على خشبة المسرح). فتحليـــل الصورة القائمة على خشبه المسرح يشبه تماما التحليل الفونيمـــى، أى بنية اللغة كما تتجلى في فونيماتها. وهذا التحليل للصورة على المســـرح يتمثل في تصوير الأصوات، وفى التوكيد على بعض المقاطع الحوارية، وفى تفسير بعض العبارات. وكل هذه (العلامات) فـــي الأداء التمثيلـــى

داخل الصورة على خشبة المسرح، تساعد كل أنواع الممثليـــن علـــى الاستذكار، وعلى حفظ الأدوار، وتذكّر أماكن الحركة المسرحية،وعلـى الوصول إلى المظهر ASPECT الذى يضم بين جناحيه الحوار والحركة المسرحية معا.

تعليمات خارجية (جانبية) OUTSIDE INSTRUCTIONS

نقصد بها الإرشادات أو الوصايا أو الأوامـــر التـــى يُصدرهـــا المخرج المسرحى لتنفذ في الكواليس خارج خشبة المسرح. وهى عـــادة ما تُعطى لمدير الخشبة أو مساعديه. وتنفذ خلـــف الجـــدارن للمنظـــر المسرحى وإن كنا نحس بخطوات التنفيـــذ ونتائجـــه داخـــل العـــرض المسرحى (مثل دخول ممثل، أو تغيرّ الإضاءة المسرحية من وضعيـــة إلى وضعية أخرى).

ومن هذه التعليمات الضوضاء الخارجية لمشهد مـــن المشـــاهد، والتى تؤثر في المشهد الماثل على المسرح وكذلك طلقات النـــار مـــن الخارج، وضوضاء الشوارع أو السيارات أو نباح كلاب أو حيوانـــات أخرى. ومن هذه الضوضاء ما يكون مسجلا على شريط كاسيت. كذلك فان الموسيقى المصاحبة للعرض تتبع هذه التأثيرات القادمة من خلـــف جدران خشبة المسرح.

نعنى بها هذه التغيرات ، العديدة أحيانا، والتى تحدث في طريق مسيرة الدراما. وفيها يتحول خط من الخطوط الدرامية تجـــاه وجهــة أخرى غير الوجهة التى سار عليها منذ بداية الدراما.

هذا التغير من شأنه تصعيد الدراما، بما يفرضه من موقف جديد مُشوّق أو مثير أو ذى أهمية. ومن الطبيعى أن الكاتب الدرامـــى هــو المنوط به وضع وتحديد هذه التغيرات واضعا نصب عينيه تناثرها فـــي دراماته، ليثير الجماهير، وليقبض علـــى ناصيـــة ربطـــها بـــالعرض المسرحى، في لفتٍ لأنظارها المرة بعد المرة بواسطة هذه التغيرات.

التفسير INTERPRETATION

المصطلح مستعمل في الحياة المسرحية. الأصل في التفسير هــو تأويل الشئ لابراز شئ آخر، كما يحدث في تأويل الـــدور المســـرحى ليظهر بصورة معينة يقصدها المؤلف الدرامـــى، أو يراهـــا المخـــرج المسرحى. وإذن يكون التفسير بمعنى الشرح أو القبول وبخاصـــة فـــي حالة الاستحسان.

تعبير (التفسير) من زاوية جماليات المسرح، يعنى أن وظيفة فن التمثيل هى تحقيق الدراما المكتوبة على خشبة المسرح تحقيقـــا أمينـــا. وبينما كان تاريخ الأدب الدرامى في القديم، يرى أن المســـرح ومعـــه الكاتب والممثل هم عناصر تفسير العرض المســـرحى. فـــإن العصـــر الحديث وجماليات المسرح المعاصر تُحدد هذا التفســـير بـــالكثير مـــن

الخطوات الدقيقة، كإبراز التصور،وأصول الأفكار، بل وتسمح بإضافة وجهات نظر المخرجين إلى هذا التفسير الحديث. ولا يعنى التفسير الجديد تغيير معانى وفلسفات كاتب الدراما. إنما يعنى تحديدا تغيير معالم العرض المسرحى لتحمل صورا عصرية وغير مألوفة أو مكررة من الماضى .إذ من الطبيعى أن مهمة المسرح هى الحفاظ على صورة ومعنى النص المسرحى في كل زمان ومكان.

يفسح مجال التفسير الجديد مكانا للخطوات التالية:

١- يعطى الفرصة كاملة لوجهة نظر الإخراج المسرحى في جميع عناصر العرض بلا منازع . لتظهر وجهة النظر هذه في الديكور والأزياء والإضاءة والمهمات المسرحية، وبقية الآليات والتقنيات المشتركة في العرض المسرحى. باعتبار أن هذه العناصر تشترك اشتراكا فعليا- بشكل أو بآخر- في تحديد الصورة البصرية والديناميكية.

٢- توزيع الأدوار المسرحية، وهى التى يشير إليها كاتب الدراما في الحوار، وبالعلامات والإشارات التى يضعها حول الشخصية المسرحية. وبما يتناسب مع الشكل الجسدى(الفيزيكى) والشكل النفسى والوجدانى.

٣- أدوات الفهم والإدراك عند الممثل ،ووسائل التكوين الفنى عنده. وتتم هذه وتلك في التفسير الحديث بتطويع الصور السمعية والبصرية، واستغلالها إلى أقصى درجة ممكنة.

٤- هيئة المسرح. بما تتضمنه من شكل ومساحة ومنظر كامل مركب، يقدم- ساعة التمثيل- صورة مكتملة لهيئة خشبة المسرح.

صحيح أن الدراما تضع في اعتبارها كل هذه المعاملات الفنية ، لكنها في الوقت نفسه لا تستطيع اقتراح التحديدات أو تحديد المسافات في دقة بين هذه المعاملات. وصحيح كذلك أن تفسير درامات كثيرة لا

يأتى في العرض مطابقا لوجهة نظر المؤلف الدرامى. وليس في ذلـــك خطر عظيم لأنه يعنى أن المخرج يحمل في جعبته وجهة نظر مســتقلة يدفع بها إلى جانب وجهة نظر المؤلف الدرامى، لتعمق مـــن الفكــرة الأصلية، حتى وإن بدت أحيانا أنها ليست الفكرة الأولى.

تقنية التحليل النفسى PSYCHOTECHNIQUE

المقصود بها هو أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية مـــن قبل الكاتب الدرامى أو المخرج المسرحى لإنجاز غرض معين منشود.

يظهر تعبير تقنية التحليل النفسى PSYCHOTECHNIQUE في طريقه المعلم الروسى قنسطنطين ستانسلافسكى، كأحد نظم الطريقة التى جاء بها إلى المسرح. وتتحقق هذه التقنية من خـــلال إبـــداع الممثــل واستمرارية العامل النفسى عنده في دور من الأدوار.وينجح تحقيقها عند الممثل عندما تتبع المظاهر الخارجية لدوره المظاهر الداخلية النفســـية عنده .. أى أن تكون الحركة المســـرحية كمظـــهر خـــارجى مناســـبة ومتوافقة مع درجات انفعاله الداخلية، ومطابقة لإحساسه الداخلـــى فـــي مشهد من المشاهد، وفى وعى كامل من الممثل- أثناء تأديـــة الـــدور- بمضمون وطريق ونتيجة هذا التلاقى بين الخارج والداخل . وعادة مـــا يكون(صدق) الممثل هو الطريق الذى يؤدى إلى هذا التلاقى.. صدقـــه في الإحساس بالدور. وهذا الصدق هو المحدد عادة- وفى طبيعية غـــير متكلفة- للعناصر الأساسية الخارجيـــة بحركتـــها والداخليـــة الباطنيـــة بانفعالاتها .والتى من شأنها توليد(التوازن- BALANCE) الذى يقـــدم

الاتزان بين العقل والعاطفة ،مُحدثا التساوى الدقيق بين الخارج والداخل، ويُوصلّ في نهاية الأمر إلى تسوية عادلة في الدور المسرحى.

ومن الأمانة أن نذكر أن ستانسلافسكى في نهاية تجاربه المتأخرة قد أقلع عن تقنية التحليل النفسى هذه، بعد أن أحس تطبيقك أن طريقته هذه قد انحرفت إلى الطابع النفسى الطبيعى المتسم بالطبيعية، الأمر الذى هدد العمل الفنى بأخطار جسيمة في الإحساس والانفعال،وفى درجات الصدق عندهما.

وبدلا من طريقه تقنية التحليل النفسى، فقد لجأ ستانسلافسكى إلى طريقه التحليل الحدثى .. أى تفصيص وتشريح الأحداث، وفى المطلق أحيانا.. فوجّه في طريقته الجديدة إلى التركيز في التحليل على العلاقة بين الدراما وبين الدور المسرحى (وحتى قبل اكتمال التكوين الفنى ذاته).

وميزة طريقته الثانية هذه، أنها تفتح مجالا واسعا وممتدا للعلاقات وتفسيراتها وتحديدها بين الشخصيات وبعضها البعض، وبين الشخصيات والأدوات التى يستعملونها على خشبة المسرح، وبينهم وبين الشخصيات الماثلة (الكومبارس). وإضافة إلى هذا المجال العريض في الطريقة، فإنها تكشف وفى سهولة ويسر- عن البيئة التى تجرى فيها الدراما، وعن الظروف والأحوال،وعن طبيعة العصر نفسه.

التقنية الفنية ARTISTIC TECHNIQUE

هى مرحلة من مراحل العمل الفنى تكون قرب نهايات التكوين الفنى. تسمى أحيانا بـ(الشكل الفنى).

تدعم التقنية الفنية الشكل الخارجى للتكوين وتضعه في قالبه النهائى الجامع، في استعمال لما قطعه التكوين من مراحل داخلية، كالتصميم في الفن التشكيلى،والحدث والحركة في الدراما والمسرحية. وفى إضافة لعناصر التقنية للوصول إلى القياس المترى في الفن التشكيلى، والقياس الشعرى في فن الشعر، والمادة والخامة في فنى الرسم والتصوير الزيتى.

وتأثير التقنية غالبا ما يكون ضئيلا، إلا في الحالات الشاذة عندما تتجاوز التقنية الفنية حدودها إلى إلحاق الأذى والضرر بالمضمون أو الموضوع. ذلك لأن التقنية الفنية ما هى إلا إطار وسياج للأصل الداخلى. فهى والحالة هذه- وبحكم طبيعتها - لا يمكن لها أن ترقى إلى درجه التكوين أو الإدراك أو الفكر.وهى في النهاية وسيلة وليست غاية في الفن.

لكن ذلك لا يمنعنا من التدقيق عند اختيار التقنية الفنية، بصرف النظر عن دورها غير الأساسى. حماية لفكر العمل وحقا لمضمونه الدرامى.

تكرار REPETITON

المقصود بالتكرار في المسرح، هو الإعادة لبعض العناصر، التى يُقصد بها لحظات دراماتورجية خاصة، والمعروفة باسم (التكرار الدرامى).

تتخذ هذه اللحظات الدراماتورجية مكانها على مساحة المسرحية كاملة. بمعنى ظهورها - ومكررة - بنفس صورتها وهيئتها، حتى وإن صاحبها حوار مختلف في كل مرة.

وأعظم مثال لهذه اللحظات هو دور (الشبح) ملك الدانمرك والد هملت في مسرحية شيكسبير المعروفة بهذا الاسم. فهو يظهر مرة في بداية الدراما في موقف الحراس. ثم (يتكرر) ظهوره مرة ثانية لولده على حدة. ثم (يتكرر) الحديث عنه بلا ظهور هذه المرة أو بظهور رمزى قرب مشهد هملت مع أمه.

ويعمد الدراميون الكتاب إلى استعمال(التكرار الدرامى) هذا ، للفت النظر إلى أهميات درامية في أعمالهم،وسط الأحداث الكثيرة الأخرى التى تمتلئ الدرامات بها عادة. هذا التكرار الذى يسوق إلى إيقاظ أحاسيس المتفرجين، وإلى توجيه مسارات التفكير عندها، وإلى زيادة بؤر الإيهام وسط تركيز وتكثيف شديدين.

التكعيبية CUBISM

مذهب طليعى في الرسم والنحت، تمثل فيه الأشياء بمكعبات وأشكال هندسية أخرى مثل المربعات والمخروط ، الاسطوانة، الكرة.

قام المذهب التكعيبى عام ١٩٠٨ م في حركة فنية في الفن التشكيلى على يد فوكسيل، ماتيس L.VAUXCELLES, H. MATISSE ليحقق التأثير في المساحة عن طريق الأشكال والأحجام بدلا من الحقائق الطبيعية، بغية إلباس موضوعات الفن التشكيلى أحجاما كثيرة ومتعددة.

وقد أجاد الفنانون التكعيبيون في موضوعات معينة مثل صور المدينـــة، رأس الإنسان، أوتار الآلات الموسيقية ، الحياة الآمنة الهادئة.

سجل الأديب والشاعر الفرنسى أبوللينير تعبير (التكعيبية) فـــي دراسته المعنونة (رسامو الفن التكعيبى).

كان الهدف من قيام المذهب التكعيبى هو بعث العالم من جديـــد في إبعاد لمنطق الصدفة. فالحقيقة في عرفـــهم يجـــب أن تتجـــدد فـــي استمرارية متغيرة. ومن مراحلها في الفن التكعيبى بول سيزان **PAUL CEZANNE** مراحل التعبير بالأحجام ، التحليلية.. ويقصد بـــها فـــترة التحليل المنطقى والهندسة التحليلية، ثم مرحلة التركيبية أو الاصطناعية التأليفية **SYNTHETIC** بمعنى تكوين اللوحة عـــن طريـــق التوحيـــد الكيميائى أو بطريق الجمع بين مركبات أكثر بساطة. بحيـــث يصبـــح المركب البسيط ذو دلالة واضحة وقوية، إضافة إلى جانبه التشكيلى في آن واحد.

كما يجدر الإشارة إلى مراحل التكعيبية في فن الاسبانى بـــابلو بيكاسو **P. PICASSO**، وهو واحد من أغزر فنانى القرن العشرين إنتاجا وأكثرهم إبداعا.ورغم انتقاله للإقامه والإنتاج الفنى في فرنســـا، إلا أن روحه الأسبانية ظلت ثابتة في كل إعمالـــه.ونقصـــد بمراحلـــه الفنيـــة المراحل التالية.

١- المرحلة الزرقاء الأولى.
٢- المرحلة الوردية.
٣- المرحلة الزنجية.
٤- المرحلة التكعيبية التحليلية.
٥- مرحلة الكلاسيكية.

تعتبر الفترة ما بيـــن أعـــوام ١٩١٠، ١٩١٢م هـــى المرحلـــة التحليلية التمحيصية للفن التكعيبى ضامة جهود الفنانين جريز ، دريـــن، فرسناى، لوت

J. GRIS, A. DERAIN, R. DE FRESNAY, A. LHOTE

وفى عهدهم ظهرت الأشياء والأشخاص في اللوحات التكعيبيـــة في خطوط متعددة، وفى زحمة شديدة، وسط حدود غير محددة.. رمادية وبنية اللون

ويجتمع التكعيبيون في الصالون الحر المســتقل SALON DES INDEPENDANTS عام ١٩١١م ليقيمـــوا ضجـــة كبـــيرة بأعمالـــهم يتعارض معها كل نقاد الفن التشكيلى الفرنسي.

تدخل الحركة التكعيبية طورها الثانى في عام ١٩١٣م. ويتمـــيز هذا الطور بعناصر التوازن بين الوحدات المتناثرة للموضوع،والبعد عن الأشخاص والأعداد والأرقام FIGURES.

وقد أثرت التكعيبية في فنون طليعية أخرى كانت مجاورة لـــــها مثل المستقبلية، البنائية،والبنائية نظرية ظهرت عام ١٩٢٠ م لتحل فـــي موضع النحت التقليدى نحتا مفرغـــا مكتنفـــا بتشـــابك مـــن الخطـــوط والسطوح.

التكوين الفنى (التصميم) CONSTRUCTION

هو كل تكوين فنى في عمل من الأعمال الأدبية الفنية يحتـــوى على خصائص فريدة محددة، يمكن أن تفتح مجالا واسعا للتأثير ســـواء

بالرفض أو الإيجاب. ويكون نتيجة جهود علمية وفنية تتجلى في الجهد والمحاولات التى يبذلها الفنان.

وفى التكوين الفنى يصبح الفنان بعيدا عن العلاقات المباشرة وغير المباشرة التى تمتلئ بها الحياة الدنيا البسيطة أو التافهة الصغيرة أو العادية- ولو لوقت محدود- من أجل خلق شكل فنى ينبع من مخيلته ومن رؤيته الذاتية، ليشارك بجهده في وجهة نظر أو تعبير أدبى أو فنى يقرر شيئا فنيا.

وخلال رحلة المعايشة هذه، يبذل الفنان الجهد تلو الجهد لتجميع رؤاه وعناصره ليعكس صورة من الفن بواسطة مضمون وشكل يحددهما، وفى وضوح.

تعتبر جهود الفنان المبدع بالحكم الجمالى جهودا ذات طبيعة خاصة تختلف في الكثير عن الأعمال العادية الأخرى في الحياة. ومن الملاحظ أن وظيفة ومهمة التكوين الفنى تفوق عملية الإعداد أو التنظيم لهذا التكوين.

أهم عناصر التكوين الفنى تكمن في مادة التجربة الفنية التى يعبر بها الفنان عما يريد تكوينه، في حساسية خارقة عن الموضوع المختار. إلا أن هذا الثراء والغنى في مادة التجربة لا يتوقف بالضرورة على الحياة فقط أو على التجربة وحدها. كما أنه لا يتوقف كذلك عند الحركة الخارجية للحياة. لأن الإعداد المسبق لأى تكوين فنى ملزم يرتكز آنذاك على جمع وتجميع الانطباعات والظواهر المختلفة، وبأى طريقة كانت . سواء بجمع المادة مسبقا وتخزينها في اللاشعور أو بتقرير رأى محدد في فكرة ما أو قضية معينة. وأحيانا ما يغير الفنان المبدع رأيه في هذه الآراء نتيجة الاقتناع بوجهة نظر أخرى، كما عند الإيطالى ليوناردو دافنشى مثلا.

إن رحلة التكوين الفنى طريق لابد منه. وقد يحدث تفجير التكوين نتيجة خبرة أو معرفة بشىء معين يفتح عين وأذن المبدع على فكرة التكوين نفسه. لقد أدى خبر مقتل امرأة صيدلية في الريف قرأه الفرنسى فلوبير في سطرين بإحدى الجرائد اليومية الفرنسية إلى مولد فكرة كتابته لروايته الشهيرة (مدام بوفارى MADAME BOVARY)

إن الدهشة والتعجب وأشباه هذه الأحاسيس هى وقود مرحلة بناء التكوين وتصميمه الداخلى، وهى أيضا سلسلة البناء الداخلى أيضا.

تبدأ مادة التجربة رحلتها الفنية في التحول إلى الشكل الفنى عندما تدخل في خط التقليد أو المحاكاة ، لتستبدل طبيعتها الحياتية بحياة فنية أخرى ترتبط رغماً عنها فيها بعالم التحديد الجديد. حيث يختفى شكل التجربة ليدخل الخيال بعناصره الكثيرة والمتعددة، مساهما في البناء والصقل والتعديل. وهنا تظهر الموهبة كعامل تعليمى وكعنصر من العناصر المكملة للتكوين والإبداع الفنى.

ومن الطبيعى أن تختلف هذه العناصر في أحجامها وأبعادها ومقاييسها أثناء رحلة التكوين بالقوة أو الضعف ، أو التركيز أو الإقلال أو التخفيف. لكن الفكرة الأولى الحاملة لبذرة التكوين تظل كما هى دون مساس.

التلوين والتغيير COLORING

التلوين هو أحد العناصر الهامة في الغرابة أو مراكز شدّ النظر ولفت العين. وهو واحد من الضمانات القوية لاستمرار التكوين أدبيا كان أم فنيا. والمصدر عادة ما يكون العناصر الشكلية في التكوين.

يستعمل التلوين أو التغيير التباين الكبير، والتضــــاد والمغـــايرة CONTRAST ،وكذلك التعارضات الصوتية واللونيــــة الزاعقـــة فـــي الملاحم والآداب الملحمية.

وفى فنون الدراما، يعنى التلوين أو التغيير انتحــــاء وانحـــراف الأحداث الدرامية،وما نطلق عليه (لغة درامية) كما يتطلب تغييرا سريعا متقنا في الزمان وفى المكان.

ويرتكز التلوين في فنى الشعر والموسيقى على تغيير الإيقاعـات السائدة،وتنويع الواقع الفنى أو اللغوى أو الموسيقى.

ومع أهمية التغيير البالغة، إلا أن ذلك لا يُحتم بالضرورة تواجـد (التلوين) في كل الفنون أو داخل فن منها. لكنه على أيــــة حـــال مـــن المتطلبات دفعا للرتابة والرويّة الواحدة.

التلهى DILETTANTE

أصل اللفظة بالإيطالية DILETTARE. وهى تعنــــى صعفـــوق الأدب أو الفن ، أو من يتلهون بالآداب والفنون والعلوم.

يطلق المصطلح على الهواة مـــن غـــير الموهوبيـــن أو الذيـــن يجربون في الفن أو الأدب .كما يُستعمل التعبير في الحكم على الأعمال الفنية الضعيفة وغير الناضجة.

رفع الكُتاب الألمان من الجانب الإيجـــابى للتـــهلى إذ يذكـــرون "طالما أن ما يشغل المتلهى إنتاج يحتوى على جهد منه، فإنه يصل إلـــى داخل الإنسان".

وهو نفس الرأى الذى وصل إليه الفيلسوف لوكاتش جيرج عـن "التلهى" . فهو يعتبره خطوة نحو التكثيف وتجاه قبول الأعمال المنبجـة من واقع النظرة الجمالية للفن. لأن عملية المحاولة والتجريب من جانب صعفوق الأدب أو هاوى الفن تُقرب مـن ميـلاد الأحاسـيس والفـهم والتفسيرات السليمة، ومن ثم من إمكانية الإقناع.

وهو ما نراه يستقيم مع أى مجهود يُمكن أن يُبذل في أى عملـه فنى، يُمكّنه من الحصول على الرضا الجماهيرى، أو حتى الاسـتقبال المتوسط . فالتيارات الأدبية لابد لها أن تظهر وأن تصعد إلى السـطح نابعة من نشاطات التلهى. لكن رأينا هذا لا يعنى أن إنتـاج المتلـهين يستوى مع القواعد الفنية السليمة.

التمثيل PLAYING – ACTING

بالتعبير المسرحى الدقيق، هو كل ما يظهر مُعلناً من على خشبة المسرح، من وقت انفراج الستارة حتى نزولها ، ليضع أمـام جمـاهير النظارة مضامين متعددة الأنواع، ويُعرف بحقائق عقليـة وحقيقيـة أو يُحدث كوميديا تثير ضحك الجماهير.

والممثـل هـو العنصـر الأول فـي نقـل هـذا (التمثيـل BY PLAYING) بالحوار والارتجال والتمثيـل الصـامت وبكـل مـا يصاحبها من حركة وانفعال وتجسيد فنى، في حفاظ دقيق على الـهدف من المسرحية،وعبر ما يقرره الممثلون مسبقا من أساليب وطرق.

عروض الصفقة التى كانت تجرى في الساحات والميادين منــذ عصر القرون الوسطى في القرن الحادى عشر الميلادى ، اقتضت نوعا خاصا من فن التمثيل ، يختلف، أو هو كــان يختلــف عــن المفــهوم المعاصر لمهنة (التمثيل). بمعنى أن الهدف الأول من (استعارة) التمثيل إن صدق هذا التعبير- كان الضحك والتسلية ولا أكثر. فهو والحالة هذه كان (شيئا) بعيدا عن أصول مهنة فن الممثل. ولعل الارتجال كان يسود جانبا كبيرا من مكّوناته آنذاك. رغم أنه ليس بين أيدينا ما يثبــت هــذا الافتراض.

بدخول عصر النهضة، وانبثاقه، ثم انتشار فرق الكوميديــا دى لارتى في كل أوروبا، خَطَا التمثيل في هذه الفرق خطوة جــادة نحــو أصول (فن التمثيل)، (الشخصية) المسرحية، حتى وإن اســتندت هــى الأخرى في تطبيقها ساعة العرض المسرحى على المشاهد الأساســية، وليس على الحوار الثابت الذى يبنى قوام فن الممثل وفن التمثيل معا.

ونلاحظ جماعات جيدة من الفرق في باريس،عملت فــي ســان جرمين **SAINT- GERMAIN**، سان لوريــن **SAINT- LAURENT**، سان أومر **SAINT- OMER**. وقد وجهت هذه الفرق برامجها الساتيرية وبرامجها البارودية **PARODISTIC** الأدبية التهكمية والســاخرة ضــد اتجاهات مسرحى الأوبرا والكوميدي فرانسيز الفرنســية **-COMEDIE OPERA HOUSE, FRANCAISE** وأدخلت هذه الفرق الحوار الملائــم للارتفاع بفن التمثيل إلى مرتبة عالية، ودعمته بمنولوجات للممثليــن، على النحو التالى:

١- درامات مكتوبة (باراد **PARADE**).

٢- A. PIÈCE A LÁ MUETTE قطع صامته.

A PIECE EN MONOLOGUEقطع لمنولوجات فردية.

وقد دعا هذا التطور إلى أن ينبرى بعض كُتاب الدراما للكتابة الدرامية لعروض (الصفقة) وعروض الساحات والميادين خارج الدور المسرحية المُسوّرة في القرن الثامن عشر الميلادى. وظهرت وظيفة المعدّل الدرامى مثل LE SAGE الذى يُنقى الدرامات المقترحة من مزالقها في فن كتابة الدراما. ويُعزى إلى جهود هذه الفرق مولد النوع الغنائى الفرنسى المعروف باسم أوبرا كوميك OPERA COMIQUE ومن المعروف أن التمثيل في عروض الصفقة هذه قد أدخل العرائس في المسرح MARIONETTE وهى الدمى المتحركة باليد أو بالأسلاك المدلاة حتى أصبح فن التمثيل على هذه الصورة فنا شعبيا خالصا. وبانبثاق الثورة الفرنسية قضى قانون على هذا النوع من العروض ، رغم بقاء (الصورة الشعبية) له في مواد درامية أخرى.

التمثيلية الإذاعية(١) RADIO- PLAY(1)

هى أحد فروع فن التمثيل . يصل التعبير فيها بوسائل سمعية خاصة (صوتية ACOUSTIC). وبواسطة تقنية معينة تقتضى مشاركة المستمع وإيقاظ خياله الداخلى.

تدين التمثيلية الإذاعية في تطورها للتقنية واكتشافاتها. فالصوت فيها يخرج من (الميكروفون) آلة التقاط الصوت، ليتعرض لاهتزازات كهربية تساعده على الظهور واضحا نقيا متمتعا بجرس جيد عند الاستماع. تعتمد (التمثيلية الإذاعية) على صوت الإنسان، ومقاطع

الموسيقى، والمؤثـــرات الصوتيـــة الأخـــرى، وصوتيـــات الكـــورس والكورال.وهى عناصر الإغراء فيها لإيقاظ خيال المستمع، بما يُكـــون لديه صورة المسرح، أو صورة للدراما المسرحية داخل مساحة رأسه.

هناك طرق خاصة للتأثير في التمثيليـــة الإذاعيـــة. بـــالبعد أو الاقتراب بالأحداث التمثيلية حسب أهميتها أو عدم أهميتها للفـــت نظـــر المستمع لما تحته خط (كما في لغة الكتابة). كما أنه بالاستطاعة أيضـــا التأثير بتقوية الصوت أو إضعافه أو خنقه أو كبته أو إبطائه أو زيـــادة سرعته بواسطة التقنية.وهى كلها مزايا للتمثيليـــة الإذاعيـــة وإحـــدى خصائصها التى يصعب- إن لم يكن يستحيل- تطبيقها على فن آخر من فروع فن التمثيل.

ولقد أدت هذه التقنية- الســـابق الإشـــارة إليـــها- إلـــى اتبـــاع دراماتورجيا خاصة في التمثيلية الإذاعية. فاقتضى التكوين الفنى لـــــها متطلبات معينة، مثل سرعة التغيير في مكان الأحداث المسموعة وبيـــن المسمع والمسمع. وكذلك التعبير دون الانتقال من مكان إلى مكان آخـــر بربط الصوت أو الدور التمثيلى الاذاعى. وتداخل التعبير بالموسيقى مع فن التمثيل، أو فصله عنها أحيانا لتعبير مستقل بذاته. وظهور فرصـــة الإعادة للتمثيل ، أو إجراء عملية المونتاج سواء للنص أو للموســـيقى أو للمؤثرات السمعية، في حرية كبيرة بغية استهداف الإتقان والدقة.

يرجع ظهور التمثيلية الإذاعية تاريخيا إلى السنوات العشرين من القرن العشرين. وفى الفترة الأخيرة استطاعت التمثيلية أن تقدم أشـــكالا كتابية جديدة كالمسلسلات القصيرة التى تربط المجتمع بها لفترة قد تمتد إلى شهر، أو استعمالها في الدعاية القصيرة المركزة للاعلان عن شىء معين.

نوعية إذاعية، هى وسيلة اتصال فنى تمثيلى عن طريق الراديو تأخذ شكل المسرحية، وتحوله إلى ما يناسب فن الإذاعة.

يقوم العبء الأكبر في التمثيلة الإذاعية على الممثل في التعبير الفنى. هذا التعبير الذى يقام ويبنى أساسا على الصوت ودرجاته وتوناته،وبكل ما يحمله من انفعالات ، تُعوض عدم الرؤية للممثل(كما هو الحال في حالة المسرح).

تحتل التمثيلية الإذاعية مساحة زمنية، لا تزيد في العادة على نصف الساعة. وموضوع التمثيلية هو المحدد لعدد الممثلين المشتركين. وكلما كان العدد قليلا، تمت عملية التركيز والمتابعة للتمثيلية عند المستمعين. والعكس بالعكس.

في بداية تاريخ التمثيلية الإذاعية، كانت هناك شخصية (الراوى **NARRATOR**) الذى يدخل بحواره بين مشاهد التمثيلية من ناحية،وليؤكد استمرارية التمثيلية(دراميا) من ناحية أخرى.

أول تمثيلية إذاعية ظهرت في الإذاعة البريطانية فى ١٥ يناير من عام ١٩٢٤ م بعنوان (الكوميديا في خطر **COMEDY IN DANGER**) تأليف الإنجليزى الكاتب ريتشارد يودجز **RICHARD HUGES**

نقصد بالتمييز، هذه اللحظات التى تنتشر هنا وهناك على طريق التكوين الفنى، والتى تُكوّن الحقائق التاريخية أو الاجتماعية للبطل وتصرفاته وسلوكه في مباشرة صالحة.

والمهم في تنفيذ التمييز الفنى هو طريقة التقريب التى يتبعها المبدع أو الفنان، وكذا النوعيات الجمالية المختارة للتعبير بها فنيا عن الموضوع والمشكلة. ومن الأهميات التالية فىالتكوين الفنى **(الحضور أو المعايشة المستمرة) التى تحوط العمل الفنى ومحركاته وبواعثه.**

يختلف(التمييز) في كل فن عن آخر بطبيعة الحال. فهو في الأدب والدراما والسينما يظهر في الحدثية والكتابة الأدبية (فى المشاهد والحوار والمنولوج والديالوج، وأفكار البطل الدرامى، وأحاسيسه مترجمة بصنع الكاتب وبلسانه).

وقد تأتى هذه الترجمة عن طريق الراوى أو في حوار إحدى الشخصيات.

أما التمييز في الفن التشكيلى فهو يُرى ويظهر في اختيار المواقف وأدوات التعبير الخارجية (خطوط الوجه والقسمات، وضعية الجسم وبخاصة في فن النحت).

ويتجسد التمييز في العرض المسرحى في مناصفة بين حوار كاتب الدراما وتفسير المخرج المسرحى وترجمته النص على خشبة المسرح بوسائل العرض المسرحى.

أما في فن الرقص، فيتحدد التمييز في الفن الصامت **(البانتومايم) والحركات الجسدية الفنية الأخرى.**

التناقض الظاهرى للممثل ACTOR PARADOX

" التناقض الظاهرى للممثل"، هو عنوان البحـــث الــذى كتبــه الفيلسوف الفرنسى دينيس ديديـــرو (١٧١٣/١٠/٥- ١٧٨٤/٧/٣١م) بعنوان LE PARADOXE SUR LE COMÉDIEN والذى لم يتم العثور عليه، ومن ثم ظهوره إلا في عام ١٨٣٠م. يحلل ديديرو في بحثه هــذا مشكلات معايشة الممثل للدور المسرحى ويتعرض لذلك لأنواع الممثلين وأساليبهم في معالجة الدور. ويخلص ديديرو إلى الانحياز إلى جـــانب الممثل الذى يتعامل بالفكر والعقل، أكثر من زميله الذى يُفضل التعــامل مع الغريزة في تحليل الدور المسرحى. إذ أن إبـــراز شـــخصية مـــن شخصيات الدراما بكل أحاسيسها ومتطلبات انفعالاتها، يتطلـــب عقـــلا (باردا) في غير انفعال أو عجلة. كما يقتضى من الممثل حرصا شديدا على استكشاف أمور الدور وجزئياته ومتطلباته، وأهدافه في النهايـــة. والممثل الكبير لا يستطيع أن يكتشف كل هذه الأبعاد والجزئيات الدقيقـة في الدور عبر موجات الانفعال والإحساس المفرط الصادق.

ولذا ، فإن الأمر يحتاج إلى(قوة التخيل) التى تساهم في إتمـــام التركيب الفنى للممثل ودوره على خشبة المسرح. وهو ما يسعى الممثل من جانبه للوصول إلى تحقيقه عن طريق الـذوق والجمـال والخـبرة والمعرفة. وكلها أمور عقلانية وفكرية وتذكريـــه. فـالممثل (ينصـت) لصورة ولحظة الانفعال الانفجارى مثلا. وهو يســجل مـــا يســتوعبه عقله،وتستوعبه أحاسيسه، وتُخزنه نفسه عنده في اللاشعور. ومـــن ثـم تتكون- نتيجة لذلك- صورة من المشاعر، يحاول هو الاقتراب منها بعد ذلك، في تأديته للدور عن طريق التناقض الظاهرى. بمعنى أن مرحلـة

المعايشة التى تحتضن تفكيرا هادئا،واسترجاعا مستقرا، تخرج على المسرح بلحظة الانفعال الانفجارى التى يتطلبها دور من الأدوار.

والعكس صحيح هو الآخر . بمعنى أن التفكير الراسخ في انفعالات مشهد من المشاهد. فان التناقض الظاهرى للممثل يحتم عليه أن يعلو في انفعالاته إلى أقصى درجاتها، مع العقل البارد.وفى هذه الحالة، فان العقل البارد يعنى مراقبة الممثل لنفسه، حتى وهو في أقصى حالات الغضب أو الانفعال أو الثورة الجامحة. حتى لا يفقد سيطرته على أحاسيسه أو على المشهد المسرحى.

فبينما يكون الممثل في أقصى حالات التوتر في الدور الفنى، يقتضى منه أن يكون كشخصية ذاتية، في أقصى حالات الهدوء العقلى.

طبيعى أن التدريبات المسرحية تساعد على كسب الممثل للوصول إلى ما أشار إليه ديديرو بشأن التناقض الظاهرى عند الممثل. فالممثل في جلسة التدريب يتحتم عليه المعايشة الصادقة،والانفعال الكامل والتام. لكن .. يتحتم عليه كذلك في أيام العروض المسرحية، أن يستعمل هذا التناقض الظاهرى، فيكون عقلانيا في ثورة الدور، وبارد الرأس في مشاهد القتل .. أى بمعنى آخر، رقيبا على كل سلوكه الانفعالى والنفسى. وفى مثل هذه الحالة الفنية الأخيرة، يرى الممثل نفسه بغير مرآة، بعد أن اعتاد على ضبط النفس، وتحديد الانفعال، وممارسة العقل والتفكير والاتزان داخل أكثر الأدوار انفعالا وهياجا نفسيا.

التنقيطية
POINTILLISM

تيار في الفن التشكيلى، يعنى طريقة في مدرسة الرسم التأثيرى وتبالغ في تقسيم الألوان بالتقريب بين نقاط متعددة اللون.

يستقى تيار التنقيطية أصله من التأثيرية ويطلق على فنانيه والمعتنقين لمدرسته تعبير (التأثيريون الجدد) أشهر الفنان التنقيطيين سيناك، سوارت **P. SIGNAC , G. SEURAT**

تهكمية
MOCKERY

أصل اللفظة اليونانية **KUNOS**

تطورت على مدى التاريخ معايير ونماذج سوية قياسية وسوية طبيعية، مثل التقدير أو التهكمية، وقد استعملت هذه المعايير والنماذج عند التعرض بالأحكام لفنون أو آداب سابقة.

تتضمن التهكمية عدم الاحترام،وتُوصّل إلى العدمية.والإنسان المتهكم هو الذى يضع في اعتباره عن عمد تحطيم شئ أو إنسان، أو النيل من إنسان من خلال تشكك أو تركيب غير صافى النية أو المقصد.

وتُستثنى من التعبير الجارح، التكوينات الأدبية أو الفنية التى تسخر من أوضاع بالية، أو التى تتخذ التهكمية سلاحا إيجابيا لخدمة المجتمع أو الأغراض الإنسانية والعامة.

هو العمل الفنى المكتمل الذى يطلق عليه الفنانون أو النقاد المتخصصون التوافق أو الانسجام. بمعنى الائتلاف بين جميع عناصر ووحدات العمل الأدبى أو الفنى. وهو يعنى التوازن العام في العمل كوحدة واحدة، لا تجور فيه وحدة على أخرى .. أى أن الكُل يسير بنظام دقيق ومحسوب.

اتفق علماء الجمال التقليديون على اعتبار التوافق جزءا قائماً بذاته، يستدعى العمل على ميلاده في أى تكوين فنى، معارضين اعتباره إحدى الوحدات الداخلية في صلب أعمال التكوين الأدبية أو الفنية.

هذا بينما يرى الكلاسيكيون وعلى رأسهم تيار (بيدرماير) أن شكل التوافق يتحتم وجوده .

ويرى الفيلسوف لوكاتش جيرج أن التوافق وعدم التوافق ما هو الإ ساحة واسعة يرتع فيها الفنان صاحب التكوين الفنى للحصول على الشكل المناسب لمضمونه، ووفق المعيار الذى يحسه وينفعل به.

بمعنى أن يحافظ الشاعر في شعره على الأوزان والصور الجمالية. وأن يحافظ الدرامى على الصراع في درامته.وهو يعتبر الإعراض عن التوافق موقفا تاريخيا أوجدته درامات اللامعقول، لأنها أوجدت (توافقا من نوع خاص) حملته هذه الدرامات، وهو مالم يكن معروفا من قبل.

والتوافق مطلوب بدرجة عالية في فن الموسيقى وفن الشعر، بحكم متطلباتهما الفنية لإيجاد (الجو MOOD)، إضافة إلى أن التوافق فيهما يصبح عاملا أساسيا لعكس المضمونات الفنية الرئيسية في الشعر والموسيقى.

بدأ الاهتمام بفكرة(التوافق) في الموسيقى منذ القـــرن العاشـــر الميلادى بفعل الاندماج الذى حدث، والذي أعطى الفرصـــة لعنـــاصر الانتظام الفنى السليم وحساباتها، بما جعل قيمة كبرى للغنائية، حتى جاء عصر النهضة بالتونات المعروفة عالميا.

لعب (التوافق) أعظم أدواره في العصر الرومانتيكى.

توتر TENSION

المقصود به في المسرح، هو إثـــارة الأعصـــاب واســـتفزازها بإحداث حقل مغناطيسى بين الممثل والمتفرج أثناء العرض المسرحى.

تظهر هذه الإثارة وتولد في الأحـــداث التـــى تحمـــل عنصـــر التشويق INTEREST، المرتبـــط بأســـرار معينـــة، أو بمضايقـــات أو اضطهادات خاصة PERSECUTIONS، أو بسوء فهم أو بسوء تفـــاهم MISUNDERSTANDING، أو غير ذلك من أحوال، يعمـــل المؤلـــف الدرامى والمخرج والممثل على تجسيدها تجسيدا موفقا.

تضيع جهود التوتر إذا ما عومل في المسرح بطريقة سطحية أو قشرية، كما في الميلودراما والمسرحيات البوليسية ودرامات الجريمة.

ويعتمد التوتر الناجح على عوامل التكثيف، التركيز، الشـــخصية وظلالها. وبدرجة كبيرة على ذرات الإبداع الفنى عند الممثل وخروجها وجها لوجه أمام الجماهير ساعة العرض المسرحى.

التورية IRONY

أصل اللفظة اليونانية EIRONEIA. وهى إحدى درجات علـــم الجمال والفلسفة معا.

تعنى التورية أن الفنان أو الكاتب ليس بمســـتطيع أن يقــول أو يبرز شيئا بطريقة مباشرة. بل عليه أن يُدلى بكل ما يريد بطريقة غـــير مباشرة في الفن. بل وأحيانا في تضاد مع ما يقول.

تتعارض التورية مع الساتيرية، في أنها تحجب ما لا يُحجب عند الساتيرية. والسخرية هى إحدى الوسائل الهامة التـــى ترتكــن عليـــها التورية في تعبيراتها وإيضاحاتها.

ليست التورية قضية سهلة في التعبير الفنى. بمعنى أنه للحصول على ما تبغيه، فان الأمر يقتضى بالضرورة أن تكون التوريـــة علـــى مستوى المسئولية الذاتية فكرا وتعبيرا للكشف عن تعبير إيجـــابى مـــن مضمونها السلبى، ولو في جزء من الأدب. إذ كلما استعمل الكـــاتب أو الفنان طرقا غير مباشرة، استطاع أن يصل بأفكاره النقدية (التهكمية) أو (الموارأة) في يسر ودقة وفـــهم .وكلمـــا اختـــار الكـــاتب أو الفنـــان موضوعات وأفكار عظيمة التعقيد، امتلأ عملـــه بالألغـــاز والتمويـــه، وبخصائص التورية، والتورية التهكمية. والكاتب الألمانى توماس مـــان THOMAS MANN أكبر مثال للتورية الناجحة في الخلق الأدبى.

يعود تاريخ استعمال التورية إلى القرن الخامس قبل الميلاد فـــي الفن الإغريقى، وفى الفلســـفة الإغريقيـــة. وهـــى تتواجـــد فـــي فـــن أرسطوفانيس بكذبها وخداعها ولومها وخبثها، كما عند سقراط بوجهيـــها في الرياء.وكذلك نعثر عليها عند أرسطو بألوانها المختلفة اختلاف لـون الحرباء.

أما في عصر القرون الوسطى، فقد رفضت القرون الوسطى- نتيجة التصور الدينى- كل وجوه التورية. واعتبرها عصر النهضة الأوروبى ردا مناقضا. أما في العصر الحديث فيعتبرها فيكو .G. B VICO كذبا مهذبا. ويتخذ كارل ماركس. K MARX التورية كموضوع هام لبحثه الذى نال عليه درجة الدكتوراة.

ومع ذلك، فلا تزال التورية تلعب حتى يومنا هذا دوار رئيسيا في الآداب والفنون العالمية في القرن العشرين.

توزيع الأدوار CAST OF THE PLAY

المقصود بتوزيع الأدوار في المسرح، هو تخصيص المهمات الفنية في فن الأداء التمثيلي على الفرقة المسرحية مختلفة الأنماط والشخصيات. ليمكن بعد عملية (توزيع الأدوار) البدء في إجراء التجارب أو التدريبات المسرحية في شكل منتظم. ويتطلب توزيع الأدوار ملكة فنية وتجربة وخبرة مسرحية ، حتى يجئ التوزيع ملائما لطبيعة الشخصيات، ومناسبا- قدر الإمكان - لقدرات الممثلين الفنية وغير الفنية.

فإذا لم تتواجد الشخصية ا لمسرحية في مسرح من المسارح، فيمكن استعارة أو استضافة ممثل من مسرح آخر للقيام بالدور من خارج ممثلى المسرح. وتوزيع الأدوار في المسارح الكبيرة من وظائف المدير الفنى والمخرجين تحديدا.

وعلى مر التاريخ المسرحى، سقطت عروض مسرحية نتيجة سوء الاختيار في توزيع الأدوار. ومن الطبيعى أن الممثل الذى يقع

عليه الاختيار في دور من الأدوار، يجب أن يؤديه بأمانة شرف، على اعتبار أن هذا التوزيع لم يحدث اعتباطا أو هو نزوة، بقدر ما هو نتيجة لوجهات نظر ومشاورات فنية دقيقة قام بها متخصصون في المسرح قبل اعتماد هذا التوزيع .

التوضيح EXPLANATION

القصد في التعبير بالنسبة للفنون، هو أن يعكس الفن شيئا في تركيز على الحقيقة وعلى الأشكال النمطية.

(والتوضيح) من جهة أخرى يقف في مواجهة مع التعبير، الذى يركز بالدرجة الأولى على المضمون والمحتوى الداخلي للموضوع ليعرضه في الخارج.

يُفرق علم الجمال للطبقة الوسطى بين لفظتى التعبير والتوضيح في الفنون، على اعتبار أن لكل فرع من فروع الفن الخاص بطبقة معينة له انعكاساته الخاصة به. وهُم يرون أن الطريقة الواقعية هي الأسلم في عملية التوصيل. إلا أنه لا يجب أن نضع فروقا بين وسائل التوصيل المباشرة منها وغير المباشرة. لأن التحديدات هي الأخرى تختلف في فن عن آخر. وهو ما يمنح شرعية الاختلاف بين التوضيح والتعبير.

أما بالنسبة إلى التعبير اليومى العادى، فإن انعكاس الفن فيه يعنى عكس فنون المحاكاة والتقليد بواسطة الفنان من خلال ما يقدمه من عمل يحمل الأساس الفنى الحقيقى للمضمون الدرامى، متضمنا محتوى

كلمات(الانعكاس، الانعكاس المركب، التوضيح، التعبـــير ، المحاكـــاة، التقليد).

توضيح ما فوق العقل (توضيح أبسيردى) ABSURD EXPLANATION

مصطلح أبسيردى مأخوذ عن الكلمة اللاتينيـــة ABSURDUS. ومعناه دون الذوق، أو ما فوق مستوى العقل أو الفهم.

والتوضيح الأبسيردى في الفن يعنى التعويـــج والاعوجـــاج فـــي الشكل أو التشويه في الخلق. وهو شكل من أشكال التوضيح بعيد مـــن منطق الحياة اليومية، غير عادى، صعب التصديق، غريـــب التجســـيد، قوى وشاذ المبالغة، بعيد كل البعد عن أحاســـيس الحقـــائق المباشـــرة. وبمعنى آخر، هو الخيال الذى لا يُصدَّق والكذب الذى لا يُتصور.

لقى التوضيح الأبسيردى على طريق تطور الفن نجاحا في هـــذا الشكل التوضيحى الذى أوجده لنفسه في طريقة التعبـــير فـــي القـــرن العشرين، في تيارات طليعية وخاصة في (درامات الأبسيرد). ولم يكن بمستطيع التحكم بالمقاييس في أشـــكاله التوضيحيـــة بحدودهـــا غـــير المعروفة. فنحا (التوضيح الأبسيردى) إلى العدمية وإلى الفوضى،وإلـــى مسرحيات خالية من الشكل ، وأحيانا من المضمون المفيد. وظهر كأنـــه فن مُقنَع لا يفيد كثيرا. وتقف الواقعية بمضمونها وشكلها على طـــرف النقيض مع التوضيحات الأبسيردية. متهمة إياها بأنها لا تقيم موازنـــة حقيقية للآداب، بقدر ما تقذف بحلول بدائية لا تحكمها أو تحدها حـــدود معقولة يمكن قبولها في الحياة.

المقصود بالتوكيد، هو الحركة التى تُستعمل للدلاله على نـــبرة اللفظ في العمل الفنى في المسرح. وهى حركة أو إشارة توضع علــــى حروف أو حرف أو بعدد. ينبُر، بمعنى أن يلفظ الممثل حرفا أو مقطعـا بقوة أعظم أو جرْس مختلف لتوكيده، وفى حالات معينـــة فـــي الـــدور التمثيلى ، يضطر الممثل إلى أن يتوسع في تفسير شئ أبعد من الحـــد الطبيعى، أو إلى الوصول إلى أبعد مما هو متوقع. وفـــي مثــل هــذه الحالات فهو يستعمل(توكيد النبرة) .

توكيد النبرة لا يتبع أو يستهدف المضمون المنطقى للجُمل ، قدر ما يسير خلف المضمون الدرامى ومعناه. إضافة إلى العناصر الأخرى الذى تحدده، مثل الشخصية الدرامية والموقف الدرامى الذى يخرج فيـه هذا التوكيد. ولذلك نعثر في المسرح على توكيدات خاصة فـــي جمــل معينة تختلف كثيرا عن شكلها في الحياة العامة. ومن هنا نفهم التبـــاين الشديد– والذى يتجلى في ارتفاع الصوت وانخفاضـــه المفــاجئ فـــي المسرح– وغرابته عن مواقف الحياة. كذلــك يمكــن فــهم الصمتــات والسكتات **PAUSES** التى تتواجد في الأدوار المســرحية فـــي بعــض الأماكن. وبوصول التقنية إلى مستوى عال في العصر الحديث، تســاعد وسائل الإضاءة، بتسليط ضوء الممثل القـــادم مـــن عـــاكس الضـــوء (رفلكتور **REFLECTOR**) على إبراز الحوار الطويل عند الممثليـــن، وعلى إضاءة أماكن توكيد النبرات في الدور التمثيلى.

توليف (الجمع والوصل) MONTAGE

أصل الكلمة بالفرنسية MONTAGE. والمونتاج عمليـــة فنيـــة مستعملة في فن السينما.وخاصيته أنه يجمع بين الأصول الفنية بموادهـا وخاماتها إلى جانب بعضها البعض،وذلك باستعمال الصور المختلفة في الشريط الواحد، واصلا الأحداث والأماكن، ورابطا إياها بالزمن العقلـى (على خلاف زمن التصوير الفعلى).

وعلى دلك يدخل التوليف في مرحلتين. المرحلة الأولـــى هـــى القطع ثم إعادة اللزق أو الوصل من جديد.والمرحلة الثانية هى الحفـاظ على مضامين وسائل التعبير الفنى الخاصة والناتجة عن عمليتى القطـع والوصل.

أول المقعدين لعملية المونتاج ومضاميه هو الأمريكى جريفيـث D. W. GRIFFITH، وأول المشتغلين به الروسيان أيزنشتين، بودوفكين S. EISENESTEIN , V. PUDOVKIN.

قدم جريفيث في شريطه (القلق) مونتاجا موازيا وآخر متريـــا، كدليل على علمانية في فن المونتاج. كما أضاف الروس نظريات في فن المونتاج أسوة بما قدموه للفيلم الصامت. مبتدعين وحـــدات المونتـــاج الكبيرة، المونتاج الجذاب، المونتـــاج المـــترى الســوفيتى، المونتـــاج الإيقاعى، المونتاج الفكرى الراقى.

دار ولا يزال النقاش دائما حول عمليه المونتاج.وقد تعرضــت أبحاث علمية حديثة له كعامل تطوير في حيـــاة الشـــريط الســينمائى. وبظهور الشريط الناطق، وبمصاحبة الصوت الجديد للصورة ،لعب فـى المونتاج دورا فعالا نتيجة دخول التقنية الحديثة، وفى رؤيـــة عصريـــة حافظت على العلاقة الجديدة الناشئة بين الصوت والصورة. وقـــد أدى هذا التطور – خاصة بعد الحرب العالمية الثانية- إلـــى إثـــراء عمليـــة

المونتاج نفسها.وتتضح الأمثلة على تقهقر المونتاج في الأفلام الشـــعبية عند المخرج الايطالى أنتونيونـــى M. ANTONIONI. وســبب هــذا التراجع الفهقرى يعود إلى التحرك الجديد والسريع وبمختلف مقاســـات وأبعاد العدسات في الكاميرا.. آلة التصوير. الأمر الذى عطل كثــيرا من أهميات وفعاليات المونتاج.

إن أهمية المونتاج تكمن في قدرته على أن يكون إحدى الوسائل الهامة في تحديد مولد الإيقاع الفنى في الشريط ، بحكم الطول والقصــر في اللقطة الواحدة. وبحكم السرعة والبطء فـــي التغيــير مــن وإلـــى الصورة. تتحقق وحدتا الزمان والمكان في الشريط عن طريق عمليـــة المونتاج لتستخرج زمن الشريط وأمكنته في وحدة واحدة متناسقة بعيـدة عن الاضطراب.

يُستعمل تعبير (المونتاج) في الأدب أيضا، عندما يلجأ الكـــاتب إلى المشاهد القصيرة، المتغيرة الأماكن التى تشبه الجمع والوصل فـــي فن السينما، نتيجة قصر المشاهد وأحداثـــها. أو كمـــا فـــي التزامنيـــة والتواقتية SIMULTANEISM (طريقة سرد الأحداث التى تقـــع فـــي أماكن مختلفة من غير انتقال).

كما يظهر الجمع والوصل في بعض الأعمال العصرية الحديثـة. إلا أن المونتاج في الآداب لا يوافق الأعمال الواقعية أو الفن الواقعـــى على وجه العموم.

لقد جاء الجمع التكوينى أيضا بعد الحرب، فىالفنون التشـــكيلية كواحد من وسائل التعبير الهامة على يد جروس، ماسيريل G. GROS, F. MASEREEL إلا أن التقنية في جمع هذه المادة التى قـــامت بعــد الحرب العالميـــة الأولـــى ترتبـــط باســـم الفنـــانين بيكاســـو ، بـــراك P. PICASSO, G. BRAQUE.

تونى بولاندرا TONY BULANDRA

(١٨٨١/٣/١٣م- ١٩٤٣/٤/٥م)

ممثل ومدير فنى مسرحى رومانى تتلمذ علـــى يـــد المســـرحى الأستاذ قنسطنطين نوتـــارا CONSTANTIN NOTTARA ثـــم أكمـــل بولاندرا دراسته المسرحية في باريس على يد الممثل جان سالى مونيـــه JEAN- SULLY MOUNET، بعد ذلك يعين عضوا في المسرح القومى بالعاصمة بوخارست BUKAREST. وفى عام ١٩١٤م يؤســـس مـــع زوجته ســـتوردزا بولانـــدرا STURDZA- BULANDRA فرقتـــهما المسرحية الخاصة، التى تصبح أول فرقة جوالة في كل رومانيـــا فـــي الفترة من ١٩١٤م حتى عام ١٩٤١م.

اشتهر تونى بولانـــدرا بتمثيـــل الأدوار الكلاســـيكية والأدوار الرومانتكية (مثل أدوار رودريجو RODRIGO في الســـيد لكورنـــى، ودور موركاروى MOOR KÁROLY في اللصـــوص لشـــيللر، ودور كين KEAN عند الكسندر ديماس.

تونى ريتشاردسون TONY RICHARD SON

مخرج مسرحى وسينمائى إنجليزى، من مواليـــد ١٩٢٨/٦/٥م. بدأ الاشتغال بالإخراج المسرحى وهـــو طـــالب بجامعـــة اكســـفورد OXFORD.

فى عام ١٩٥٥م يشارك في إدارة جماعة المســـرح الإنجلـــيزى ENGLISH STAGE COMPANY نتيجة تـــأييده لإصـــلاح المســـرح

الإنجليزى آنذاك، يدير المسرح مع زميله الممثل والمخرج المسرحى الإنجليزى جورج ديفين GEORGE DEVINE (١٩١٠/١١/٢٠-١٩٦٦/١/٢٠م).

كان تونى ريتشاردسون أول من أخرج لموجة السخط (الدرامى) التى انفجرت عام ١٩٥٦م بدراما جون أوزبورن JOHN OSBORNE (من مواليد ١٩٢٩م) المسماة (انظر إلى الماضى في سخط- LOOK BACK IN ANGER) . ثم تبعها لنفس الفرقة المتمردة بإخراج دراما أوزبورن الثانية بعنوان (المُسلِّى- THE ENTERTAINER).

يتسم إخراجه بالشكل الواقعي. يُخرج بعد ذلك (الكراسى LES CHAISES ليونيسكو، عطيل لشيكسبير، طائر البحر لتشيكوف، لوثر LUTHER لجون أوزبورن).

تياترو أولمبيكو TEATRO OLIMPICO

هو الأثر المسرحى عالمى الصيت، تياترو أولمبيكو OLIMPICO في فيتشنزا VICENZA بإيطاليا.

صمم معمار المسرح المهندس المعمارى الإيطالى أندريا باللاديو ANDREA PALLADIO (١٥٠٨/١١/٣٠- ١٥٨٠/٨/١٩ م)، واحد من أكبر المعماريين في عصر النهضة الإيطالى. بعد وفاة باللاديو، أكمل ولده بناء المسرح، الذى استغرق الفترة ما بين أعوام ١٥٧٩، ١٥٨٤م.

تبع المعمار المسارح القديمة في شكل نصف الدائرة،وشكل السلالم المؤدية إلى خشبة المسرح، مع تزيين عبقرى بتماثيل تُضفي طابعا من الجمال والزخرفية على شكل المسرح.

يعتبر مسرح (أولمبيكو) أول مسرح مسقوف في كل القارة الأوروبية. ولا يزال المسرح قائما حتى اليوم. وتقتصر الحفلات فيه على المناسبات القومية والتاريخية.

تياترو فرنيس TEATRO FARNESE

تأسس هذا المسرح في مدينة بارما PARMAبإيطاليا في قصر أحد النبلاء الإيطاليين بتصميم المهندس المعمارى الايطالى جيوفان باتيستا أليوتى GIOVAN BATTISTA ALEOTTI (١٥٤٦- ١٦٣٦م) في الفترة ما بين عامى ١٦١٨، ١٦١٩م.

يتميز تياترو فرينس بمعماره الفخم،وصالة جمهوره الواسعة المدرّجة، وعمق خشبة المسرح.

افتتح المسرح رسميا في عام ١٦٢٨م بدراسة للمصمم فرنيس شرح فيها فكرة التصميم ومزايا معمار المسرح في سرعة تغيير المناظر والديكورات. صُممت صالة الجمهور من الخشب الخالص لإيصال أصوات الممثلين صافية نقية،وباعتبار كبير للهندسة الصوتية والسمعية لوضوح السماع ACOUSTICS.

دمرت قنبلة من قنابل الحرب العالمية الثانية تياترو فرنيس. ورغم تدميره تدميرا كاملا إلا أنه أعيد بناؤه،كأثر تاريخى من آثار المسرح العالمى.

تياتروم THEATRUM

اللفظة لاتينية الأصل، وتعنـــى (المســـرح THEATRE) فـــي الماضى البعيد أطلقت لفظة (تياتروم- THEATRUM) علـــى مكـــان التمثيل أو اللعبة المسرحية.ومن تياتروم خرجت لفظة
TEATRO في اللغة الإيطالية، THÉÂTRE في الفرنسية، THEATRE في الإنجليزية، THEATER في اللغـــة الألمانيـــة، TYEATR فـــي الروسية.

والمعنى الواسع الممتد للفظة لا ينســـحب فقـــط علـــى المكـــان المسرحى، بل يمتد إلى الفن المسرحى عامة.

تياتروم موندى THEATRUM MUNDI

أصل التعبير لاتينى. وهو يعنى مسرح العالم أو مسرح الدنيـــا .أو باللغة الإنجليزية المسرح الدنيوى MUNDANE THEATRE.

هذه الصورة الكبرى للمسرح نجد لها أساسا في حقبات وفـترات كثيرة مرت بها الحياة المسرحية هنا وهناك.

ففى الزمن الشيكسبيرى تخرج مقولة تقول " المسرح هـــو كـــل العالم".

كمـــا نلاحـــظ عموميـــة المســـرح تحتـــل مكـــان مرموقـــا في عنوان الدراما الأسبانية في عصر النهضة الأســـبانى التـــى ألفـــها الدرامى كـــالدرون دى لا باركـــا CALDERON DE LA BARCA

(١٦٠٠- ١٦٨١ م) بعنوان (مســـرح العـــالم الكبـــير - EL GRAN TEATRO DEL MUNDO)

وبحسب النظرة الدينية والكونية،نعتبر المسرح دنيا واســـعة، أو العكس- وهو صحيح أيضا- إذا قلنا إن الدنيا مسرح كبير(علـــى حـــد تعبير الممثل والمخرج المسرحى العربى يوسف وهبى). استنادا إلـــى اتصال المسرح المستمر بالقوى الميتافيزيقية والتحت أرضية على الدوام حياة ولعبة تمثيلية، تدور في مساحة واسعة المدى بين السماء والأرض، أو بين الجنة والنار ،وبين الفضيلة والرذيلة، وبيـــن الخـــير والشـــر. شخصيات تدخل إلى خشبة المسرح تتصرف (دراميا) ، ثم تخرج منـــه لنفكر نحن المشاهدين في نتائج ومحصلات تصرفاتها، علّ فيها فكرة أو نصيحة أو توجيها لنا ولأحوالنا.

هذا العالم الواسع دخل في حيز ضيق في فترة القرون الوسطى، داخل مبنى الكنيسة، ووسط الإطار الدينى البحت. ومع ذلك، فقد كـــانت مناظر الدرامات تدلل على أماكن السماء، والأرض، والعـــالم الســـفلى (الجحيم NETHERWORLD).

تيار الفن للفن L' ART POUR L'ART

أحد روافد القرن التاسع عشر الميلادى. مضمون تيار الفن مـــن أجل الفن هو الهدف الذاتى البحت للفن، بمعنى فصل الشكل عـــن هـــذا المضمون الجديد، وتضييق الخناق على الدور الاجتماعى للفن لاعتباره (دعاية اجتماعية لا مبرر لها داخل التيار الجديد)، إن لم يكن القضـــاء

عليه.. أقصد على الفن ذاته. طبعا هكذا يردد أصحـــاب هـــذا التيـــار البرجوازى العالى.

يرجع سبب انتشار التيار إلى جوتييـــه TH.GAUTIER الـــذى روّج لتيار الفن قائلا " علينا أن نثق في استقلالية الفن". ثم تحول التيـــار إلى ما آل إليه من اضمحلال وانزواء. ويسجل عام ١٨٤٨م بدءا لـــهذا الزوال. إن الفن من خلال مقولات المناصرين لتيار(الفن للفن) يصبـــح هدفا وليس وسيلة للوصول إلى الهدف.

وفى الحقيقة ،فان التيار في أصله كان صرخة تعبير ضد ذهنيـة التجار وقوتهم العقلية في المجتمع الرأسمالى الذى كان يستعد للاستئساد والسيطرة في القرن التاسع عشر الميلادى. لكن دعاة هذا المذهب فـــي المسرح العربى للأسف لم يفهموا بواعث التيار،ولا الظروف التى ولـــد بين أحضانها، فتمسكوا به في دراماتهم (على غرار درامات د. رشـــاد رشدى) ليسمحوا لأنفسهم بكثير من الحرية المطلقة الشائنة على خشـــبة المسرح المصرى في الستينيات، أو لتأكيد مقولة(خالف تعـــرف) فـــي زمن كان المسرح الواقعى المصرى بقيادة نعمان عاشور يحطم أو هـــو يحاول أن يحطم قواعد الرأسمالية في مصر الثورة العربية الاشتراكية.

ويستهزئ تيار الفن للفن بالمضامين الدرامية والفنيـــة،وبقيمـــها ومثلها. وهو يقف في وجه القضايا الاجتماعية، ويستمرئ معالجتها عن طريق الفن.

إلا أن الباحث في نظرية الفن للفن، يكتشف قيمة حرية التعبـــير في النظرية،وعدم تقييد الفكر والإحساس فيه. وهـــى كلـــها خطـــوات ولمسات فنية حرة، بل ومطلوبة في الفن ، حتى لا يتقيد بأهداف مســبقة تفرض عليه فرضا. وما هو الحسنة الوحيدة في تيار الفن للفن.

وليس معنى ذلك أننى لا أدين هذا التيار . بل لعلنى مـــن أشـــد المناهضين له. لكن التحليل العلمى يجبرنا على تفسير وتحليل كل نقطة

على حدة، والاعتراف بالحسنات دون غـض البصـر عـن السـيئات والمسيئات .

التف حول التيار عدد قليل من كتـاب الدرامـا فـي أوروبـا، وأبرزهم أوسكار وايلد **O.WILDE**.

إن تيار الفن للفن يتصدى للتعبير عن الفن بوسـائله الخاصـة. وهي وسائل غير واقعية وغير حقيقية في آن واحد. لكنه يسعى بشـكل فنى ما، ومضمون فنى من الدرجة الثانية إلى إثبات الجمال المفقود فـي المضمون. إلا أن التيار (الفنى الخالص !) كما روّجوا له لـم يصمـد طويلا في وجه التيارات الفنية الأخرى المجاورة التى اتخذت من المادة والإنسان نسيجها الأصلى والضرورى.

تيارات غير واقعية UNREALISTIC TRENDS

نقصد بها التيارات الفنية التى تبحث في الفنون غير الواقعية، أو التيارات التى تتخذ موقفا متضادا مع التيار الواقعى بمختلـف حقباتـه وأشكاله.

لقد أثرّت الواقعية الاشتراكية كتيار فنى فـي معرفـة حقيقـة التيارات غير الواقعية. ويبقى هذا التأثير اليوم تاريخا، حتى بعد سـقوط مجتمعات المنظومة الاشتراكية في تسعينيات القرن الماضى. بمعنـى أن تعبير الاشتراكية السياسية قد غير كثيرا من فهم ومضمون وشكل لفظـة الواقعية في الأدب والفن.

لقد خلقت هذه الموجة كثيرا من المتناقضات والتأويلات حـول لفظة الواقعية في الأدب والفن، حتى علا صوت البعض باتهام التعبـير

بالدماجوجية و الغو غائية. لكن.. هل كانت هذه الاتهامات صحيحة تماما؟ أنا لا أعتقد بذلك .

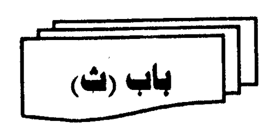
تيار فنى (نزعة أو اتجاه) ARTISTIC TREND

التيار سواء كان أدبيا أم فنيا، هو حصيلة جـــهود خاصــــة ذات طابع محدد في المضمون وفى الشكل ، يحاول- داخل فرع من فـــروع الفن، عن طريق فنان التكوين أو الأعمال الفنية- أن يخــــص أعمـــالا معينة بخصائص جديدة لنشرها وتعميمها.

والتيارات عادة ما تُخفى الجديد فيها من مضمونات بين طياتـــه ونتائج أعمالها. وهو ما يقتضى البحث عنها لرفع النقاب عـــن حـــدود التيار وأهدافه ووضع اليد على فلسفته الفنية.

لذلك يتمتع كل تيار (بموقف) يسعى إلى التعريـــف بـــه وســـط الفنانين المبدعين. وبين الجماهير بعد ذلك، ليفصح عن معدنه وأســـاليب هذا المعدن. يمكن أن يكون الأسلوب ظاهرا، أو مفتوحا.. أى فاضحـــا ومُعريا للأشياء أو للمجتمعات.

وأحيانا أخرى ما يكون الأسلوب غير مباشر، وأحيانا ثالثة هـــو يستعمل الوعى أو اللاوعى، أو الأسلوب الذى يُمنطـــق نفســـه لواقـــع مجتمعه.. على غرار تيار الفن للفن ومجتمعه الرأسمالى.



باب (ث)

ثقافة البرولت PROLETARIAN CULTURE

حركة ثقافية وفنية سوفيتية، توخت إقامة ثقافة جديدة في مواجهة الثقافات المتقدمة التقليدية الســـابقة عليـــها، بقصـــد تصعيـــد الثقافـــة البروليتارية الخالصة إلى سطح حياة الأدب والفن.

بدأت الحركة الثقافية (ثقافة البرولت) مع ميلاد ثـــورة أكتوبـــر الاشتراكية عام ١٩١٧م. إلا أن جذورها تمتد لفترة قليلة ما قبل الثـــورة وتحت السطح في غير شرعية ILLEGAL حيث اشترك في الإعداد لها كتاب وفنانون ومفكرون لإبراز فكرة(الدولة السوفيتية الشابة). وبجهود العالمين بوجدانوف، بلا تينوف
A.A. BOGDANOV, V. F. PLETYNOV وقد استهدفت الحركة الثقافية رعاية القطاعات والطبقات الدنيا في المجتمع السوفيتى آنذاك.

ثورة الشكل FORM REVOLUTION

(ثورة الشكل) أو الثورة على الشكل، تيار بـــدأ جـــهوده فـــي النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى مستهدفا تحرير الفن من أشكال التعبير الواقعى والطبيعى،والبحث عن أشكال جديدة مناسبة لكـــل فرع من فروع الفن.

لمست الثورة تيارات الطبيعية، البرناسية، الرمزية، التأثيربه 'لا أن الجديد الذى أتت به ظل متشابها، أو لنقل مكررا للقديم المعـــــرص عليه.

امتدت ثورة الشكل إلى السنوات العشـــر الأولـــى مـــن القـــرن العشرين،ودخلت تيارات ومذاهـــب المســـتقبلية، الداديـــة، التكعيبيـــة، السيريالية، البدائية الجديدة، الوظيفية، التركيبية.

ولا تزال (ثورة الشكل) تحاول التجديد بجهود معاصرة. ويتجلى ذلك في أشكال (البوب **POP** فن الطقة، وفى الأوب **OP**) داخل حـــدود الفن التشكيلى.

وفى الأدب تعمل الثورة في درامات الطليعة بعد الحرب العالمية الثانية، وفى القصة الجديدة،وفى النهايات السعيدة للآداب.

أما في الموسيقى فتتمثل ثورة الشكل في الموسيقى المحددة. وفى السينما في شكل (سينما فرايتيه) .

لكن مما لا شك فيه أن القرن العشرين بإصلاحاته وتطوراته قـد أعطى مجالا واسعا لثورة الشكل لتنمو وتزدهر ، وبخاصة بعد الحـــرب العالمية الأولى.

ثلاثية مسرحية — TRILOGY

المقصود بتعبير (الثلاثية) هو ثلاث تراجيديـــات تُمثـــل خلـــف بعضها البعض في ثلاثة أيام متتالية، وهو نظام مسرحى كان متبعا فـــي المسرح الإعريقى لنيل جوائز الدولة، في الأعياد الدينية مثل عيد الآلـــه ديونيزوس **DIONUSZOSZ** اله الخمر والكروم.

لم يبق بين أيدينا من العصر الإغريقى من الثلاثيات إلا ثلاثيـــة اســكيلوس AISZKULOSZ (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) المعروفــة باســـم (الأورستية - ORESZTIA) والتى تتكون من ثلاث حلقـــات دراميـــة منفصلة، لكن يربطها موضوع واحد.

والثلاثية هى:

١- أجاممنون AGAMEMNON

٢- حاملات القرابين KHOÉPHOROI

٣- ربات العذاب EUMENIDÉSZ

وفى العصر الحديث حاول كُتاب دراميون كتابة دراماتهم علـــى نمط الثلاثيات. من بينهم الدرامى الألمانى فردريك شيللر FRIEDRICH SCHILLER (١٧٥٩- ١٨٠٥م)، والدرامىٰ الأمريكى يوجين أونيـــل EUGÉNE O'NEILL (١٨٨٨- ١٩٥٣م). الأول بدرامتـــه المعنونـــة (فالينستاين WALLENSTEIN)، وجاءت ثلاثيتها على الوجه التالى:

١- افتتاحية في بداية ستار اليوم الأول CURTAIN – RAISER بعنوان (مخيم فالينستاين) WALLENSTEINS LAGÈR

٢- الجزء الأول بعنوان الأخوان بيكولوميني- DIE PICCOLOMINI

٣- الجزء الثانى بعنوان (موت فالينستاين) WALLENSTEIN TOD

أما المؤلف الأمريكى يوجين أونيل، فقد كتب درامته المعنونـــة (الحداد يليق بالكترا) MOURNING BECOMES ELECTRAعام ١٩٣١م وفق نمط الثلاثية عند اسكيلوس، وتحديدا على نظام (الأورستية) فهو يعيد في درامته هذه رؤية حديثة عصرية لنفس الشخصياتَ القديمة عند اسكليوس. وتجـــئ، ثلاثية أونيل في الثلاثية على النحو التالى:

١- العودة إلى المنزل RETURNING HOME

٢- المطاردة العنيفة WILD PURSUE
٣- بيت الأشباح GHOSTS HOME

باب (ج)

جاستون باتى GASTON BATY

كاتب ومخرج ومهندس ديكور مسرحى فرنسى.
(١٨٨٥/٥/٢٦- ١٩٥٢/١٠/١٣).
بدأ حياته المسرحية في فرقة
COMPAGNONS DE LA CHIMÉRE
ويعمل بعد ذلك في THEÁTRE DE L'AVENUE كمدير للمسرح في الفترة ما بين ١٩٢٨، ١٩٣٠م. يعين جاستون باتى بعد ذلك مخرجا أول لمسرح مونبارناس THÉÂRE MONTPARNASSE، ويتأثر كثيرا بأفكار الانجليزى جوردون كريج في ثلاثينيات القرن العشرين. وقد ظهر هذا التأثر فيما أورده باتى من ديكورات مسرحية صممها، وتحمل الرمزية من جانب، كما تحمل الكمالية والتمامية من الجانب الآخر . كما ارتبط الديكور بعلاقة فكرية مع النص الدرامى، فتآلف عنصرا الفكر والتشكيل في أعمال جاستون باتى (ديكورا وإخراجا مسرحيا). وجاستون باتى مجاهد من مجاهدى المسرح الفرنسى. فهو واحد من الأربعة المصلحين في حركة الكارتل CARTELالتى انبثقت لاصلاح حال مسرح فرنسا. كتب عدة دراسات فنية في المسرح، هى:
١- القناع والبخور- ١٩٢٦م
LE MASQUE ET L'ENCENSOIR
١٩٣٢VIE DE L'ARTم -٢- فن المسرح من البداية إلى أيامنا هذه
THÉÂTRAL,DES ORIGINES À. NOS JOURS.
٣- الستار المُدلى- ١٩٤٩ RIDEAU BAISSÉ

جاك روشيه JACQUES ROUCHÉ

كاتب درامى ومخرج ومدير فنى في المسرح الفرنســـــى. مـــن مواليد لونيل LUNEL في ١٨٦٢/١١/١٦ والمتوفى في بـــاريس فـــي ١٩٥٧/١١/٧م.

يدير روشيه مسرح الفن THÉÂTRE DES ARTS في الفـــترة من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩١٣م. ثم ينتقل للعمل بدار الأوبرا.

يقدم روشيه منهجا تقدميا في مهنة الإخراج المسرحى في بدايات القرن العشرين، فيحدد قواعد العمل الفنى في كتاب يصدره عام ١٩١٠م بعنوان (فن المسرح الحديث L'ART THÉÂTRAL MODERNE)، ويتفق مع مسرحى الفن بموســـكو ، كنســـتلر فـــي ميونيـــخ بألمانيـــا KUNSTLER- THEATER على اتباع القواعد الحديثة لمهنة الإخـــراج المسرحى معا.

يُطلق منهج إخراجه المشار إليه، كنموذج من نماذج الإخــــراج الحديث في دراما(بوهيلييه BOUHELIER المسماة(الصقلــــى- LE SICILIEN) عام ١٩١٠م. ويتعاون لإثبات وجهة نظره العصرية فـــي الإخراج المسرحى مع كبار الفنانين التشـــكيليين الذيـــن أضفـــوا مـــن عبقريتهم الكثير على مسرح الفن الفرنسى وعلـــى تجميـــل وتصميـــم ديكورات عروض أوبرا باريس. وعلى رأسهم داريوس ميلو (١٨٩٢م) DARIUS MILHAUD، آرتـــور هونيجـــــر (١٨٩٢- ١٩٥٥م) ARTHUR HONEGGER.

جاك كوبو JACQUES COPEAU

(١٨٧٩/٢/٤- ١٩٤٨/١٠/٢٠م)

كاتب وناقد ومخرج وصاحب نظريات مســرحية. بــدأ حياتــه المسرحية عام ١٩٠٩م بالعمل في مجلة أدبية شهرية تصدر بعنوان LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE مع الكاتبين الفرنسيين أندريــا جيد ANDRÉ GIDE، جان شلومبرج JEAN SCHLUMBERG. فـــي عام ١٩١٣ يُعد ويخرج مسرحية دستويفسكى (الأخـــوة كارامـــازوف LES FRÈRES KARAMAZOV) على مسرح روشـــيه – ROUCHÉ مسرح الفنون THÉÂTRE DES ARTS. وفى نفس العام يُكوّن فرقـــة مسرح ألفييه كولومبييه.

THÉÂTRE DU VIEUX- COLOMBIER

لإقامة مسرح حقيقى خالص للفرنسيين،وفق مواصفات خاصـــة لخشبة المسرح. فينفى كوبر بذلك كل التصورات التقليدية في المنـــاظر من على خشبة المسرح، في أول أعماله الإخراجية للكاتب الإنجلـــيزى توماس هايودو THOMAS HEYWOOD بعنوان (امرأة قتلها الحنـــان UNE FEMME TUÉE PAR LA DOUCER. ثم يخرج كوبو مسرحية شيكسبير(الليلة الثانية عشــرة– TWELFTH NIGHT, OR, WHAT YOU WILL التى يكتسب بها شهرته في مهنة الإخراج المسرحى.

يسافر كوبو ما بين عامى ١٩١٧، ١٩١٩م مـــع فرقتــه إلـــى الولايات المتحدة الأمريكية. ومن بين أعضاء هـــذه الفرقـــة لوســين بوجـــار LUCIENNE BOGAERT، فـــالنتين تيزييــه (تيســـــييه) VALENTIN TESSIER، جوفيه JOUVET، ديلان DULLIN.

في عام ١٩٢٤م يهجر مسرحه الجاد عائدا إلى قريته بورجنـدى BURGUNDY حيث يكب على إعداد الممثلين الهواة الجادين.

في عام ١٩٣١م تكوّن مجموعة من تلامذته (جماعة الخمسة عشرة) COMPAGNIE DES QUINZE فرقة مسرحية وتلف بمسرحياتها كل فرنسا. وفى عام ١٩٣٦ يعمل كوبو مستشارا لمسرح الكوميدى فرانسيز الفرنسى، ويصبح في عام ١٩٣٩، ١٩٤٠، مديرا لمسرح الكوميدى فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE.

أهم أعماله النظرية كتاب(دراسات في الفن الدرامى ETUDES D'ART DRAMATIQUE) الذى كتبه في عام ١٩٢٣م.

جان بول سارتر JEAN- PAUL SARTRE

(١٩٠٥- ١٩٨٠م)

كاتب وعالم جمال ودرامى وفيلسوف فرنسى. من المتأثرين بفلسفة هايدجر MARTIN HEIDEGGER (١٨٨٩- ١٩٧٦م).. فلسفة الوجود التى انبثقت تعاليمها في القرن العشرين.

ينهج سارتر نهج صديقه ألبيركامى A. CAMUS (١٩١٣- ١٩٦٠م) ورفيقة حياته الأدبية سيمون دى بوفوار SIMONE DE BEAUVOIR (١٩٠٨- ١٩٨٦ م). ألفَ سارتر درامات مسرحية غلب عليها الطابع الفلسفى.. منها جلسة سرية، الذباب، موتى بلا قبور، المومس الفاضلة، الشيطان والإله الطيب، سجناء ألطونا.

HUIS CLOS, LES MOUCHES, MORT SANS SÉPULTURE, LA PUTAIN RESPECTUEUSE, LE DIABLE ET LE BON DIEU, LES SÉQUESTRÉS D'ALTONA.

كما كتب دراسات في كتب بعنوان الوجود والعدم L'ÊTRE ET LE NÉANT، الكلمات LES MOTS. يفوز عام ١٩٦٤م بالجائزة العالمية (نوبل NOBEL) لكنه يرفض الجائزة.

جان جاك روسو JEAN JACQUES ROUSSEAU
(١٧١٢- ١٧٧٨م).

فليسوف وكاتب سويسرى يكتب باللغة الفرنسية. أحـــد دعــائم امتدادات عصر النهضة الأوروبى، بـــرزت عبقريتـــه مـــن كتاباتـــه، ومباراته في أكاديمية ديون DIJON حول موضوع هام هو (هل تتصل تطهيرات الأخلاق بالعلوم والفنون ؟)

أثبت روسو أن الإنسان معـــدن جيـــد بطبعـــه إلا أن المدنيـــة والمجتمع هما سبب نكبته وظلمه. وهو يرتكز في ذلك على وجهة نظـر تُخفى وراءها تصورا فلسفيا تاريخيا له بُعده واحترامه. رابطا بين الفعل ورد الفعل، معتبرا أن كل تطور ينشأ من حاله الجمود واللاتطور.

وعلى هذه النظرة يعتبر روسو المسرح أداة تخريب للأخـــلاق، وهو يرفضه رفضا تاما، كما يطلب استبدال وظيفته بالألعاب الشـــعبية المشتركة على غرار نظام إسبرطة القديم.كما يعتبر روسو الحواس شيئا غريزيا موجودا في الطبيعة،وكذلك الجمال في الفن.

يستهويه فن الموسيقى من بين بقية الفنون، وموسيقاه المثالية هى موسيقى الأوبرا الإيطالية.

جان فيلار JEAN VILAR
(١٩١٢/٣/٢٥- ١٩٧١م).

ممثل ومخرج فرنسي. أحد تلامذة شارل ديــلان. ظـــهر لأول مرة على مسرح الأتيلييه L'ATELIER. يُكوّن جان فيلار فـــي عـــام ١٩٤٣ م فرقة مسرحية باسم مسرح الجيب THEATRE DE POCHE.

اشتهر فيلار في التمثيل بدور دون جوان لموليـــير. ثـــم مثّـــل مسرحية (رقصة الموت DÖDSDANSEN لاسترندبرج،جريمة قتل في الكاتدرائيـــة AMURDER IN THE CATHEDRAL عـــام ١٩٣٥ م للدرامى الإنجليزى توماس ســـتيرنز إليـــوت THOMAS STEARNS ELIOT (١٨٨٨- ١٩٦٥م).

يحاول جان فيلار تحقيق وجهة نظره الدرامية الخاصة، التـــى تستند على عاملين. العامل الأول، الإلقاء المُجّود للحوار في المســـرح. والعامل الثانى، اللعبة التمثيلية في فن الممثل.

في عام ١٩٥١م يؤسس فيلار مسرحا شعبيا في باريس ، وفـــى قصر شيو CHAILLOT الذى يتسع ٢٦٠٠ متفرجا. ويقدم المســـرح القومى الشعبى THEATRE NATIONAL POPULAIRE .ومـــع أن الدولة قد قدمت إعانة مالية للمسرح، إلا أنها أطلقت يـــد فيـــلار فـــي التخطيط الفنى والريبرتوار. وتوجه المسرح إلى المثقفيـــن والطـــلاب والشباب الفرنسى وصعد على خشبة المسرح الفرنسى الشعبى كل مـــن الدراميين كورنى، راسين، موليـــير، هوجـــو، ســـوفوكليس، إبســـن، أرسطوفانيس، بيرانديللو، تشيكوف، برخت.

في عام ١٩٦٢م يعتذر جان فيلار عن إدارة المسرح ، ويتجـــه للإخراج المسرحى خارج فرنسا. فيخرج في إيطاليا وبرلين (ألمانيا).

جان كوكتو JEAN COCTEAU

من مواليد ميزون لافيـــت MAISONS - LAFFITTE فـــي ١٨٨٩/٧/٥، والمتوفى في باريس في ١٩٦٣/١٠/٩م. شاعر ودرامـــى ومخرج سينمائى فرنسى. كتب شعرا ونثرا للباليه . أثارت كتاباته نوعا

من المشكلات سواء في الدراما أو في الباليه. حـــرص كوكتــو علـــى ملازمة مرحلة الإخراج على المسرح في كل ما يكتبه أو يحرره ليصعد على خشبة المسرح.

وقد أتاحت له هذه الطريقة العمل مع كثير من مصممى الرقـص الفرنسيين والأجانب.

١- سرجى بافلوفتش جاجييف SZERGEJ PAVLOVICS GYAGILEV

٢- ليونيد مياسين LEONYID MJASZIN

٣- فاكلاف نيجينسكى VACLAV NYIZSINSZKIJ

٤- ميهائيل فوكين MIHAIL FOKIN

كما لاحظ أعماله المسرحية في اخراجات المخرجين الفرنســـيين لـــها (شارل ديلان، لوى جوفيه، جورج بتويف).
.CHARLES DULLIN , LOUIS JOUVET, GEORGES PITOEEF

جان لوى بارو JEAN- LOUIS BARRAULT

من مواليد ١٩١٠/٩/٨م. والمتوفى عام ١٩٩٤ممثل ومخـــــرج مسرحى فرنسى. أعد نفسه لدراسة التصوير الزيتى، لكنه يتقابل عـــام ١٩٣١ صدفة مـــع المخـــرج المســـرحى الفرنســـى شـــارل ديـــلان (١٨٨٥- ١٩٤٩م) فيتحول إلى ممثل صغير معه ليـــؤدى دور خـــادم صغير في مسرحية (فولبون VOLPONE لبن جونسون) التـــى كـــان يخرجها أستاذه ديلان في مسرح (الأتيليية- ATELIER).

ثم يتعرف بارو على الفنان الفرنسى المتخصـــص فـــي فـــن البانتومايم إيتيين مارسيل داكرو ETIENNE- MARCEL DECROUX،

فيقدم بارو ما تأثر به من البانتومايم في أول أعماله المسرحية إخراجـا من نوع المايم بعنوان AUTOUR D'UNE MÉRE عام ١٩٣٥م. بعدهـا يترك بارو مسرح الأتيلييه، ويؤلف فرقة مسرحية خاصة باسـم LE GRENIER DES AUGUSTINS ويُخرج في هذه الفرقـة مسـرحيتى NUMANCIA ،الجوع . الأولى مـن تـأليف سـافدرا ميجويـل دى سـرفانتس SAAVEDRA MIGUEL DE CERVANTES (١٥٤٧-١٦١٦م). والمسرحية الثانية من تأليف الفرنسى كنوت هامسون KNUT .HAMSUN

في عام ١٩٤٠م يتعـاقد بـارو مـع الفرنسـى جـاك كوبـو JACQUES COPEAU (١٨٧٩- ١٩٤٨م) عضـوا فـى مسـرح الكوميدى فرانسيز. وفى هذا المسرح .. بيت فرنسا العتيق يُمثل بـارو أعظم أدواره المسرحية، في عام ١٩٤٦ يترك الكوميدى فرانسيز ليؤلف مع زوجته الممثلة الفرنسية ماديلين رينـو MADELEINE RENAUD (من مواليد ١٩٠٣/٢/٢١م) فرقته المسرحية الخاصـة علـى مسـرح المارينى THÉÂTRE MARIGNY. كان ممثلا ومخرجا ومديرا فنيـا للمسرح. واستطاع بارو أن يرفع الفرقة إلى مصـاف المرتبـة العليـا لمسارح باريس . أدخل في ريـبرتوار مسـرحه أعمـال كـل مـن موليير MOLIÈRE، ماريفو MARIVAUX، جورج فيدو GEORGES FEYDEAU (١٨٦٢- ١٩٢٤م) وقدّم من الكتاب الجدد بول كلوديـل PAUL CLAUDEL (١٨٦٨- ١٩٥٥م)، ألبـير كـامى ALBERT CAMUS (١٩١٣- ١٩٦٠م).

تتحول فرقته من مكانها إلى مبنى مسرح الأوديون وتتخذ اسـما جديدا لها هو مسرح فرنسا THÉÂTRE DE FRANCE. ومـع هـذا التحول تكسب الفرقة الإعانة الحكومية باعتبارهـا فرقـة مـن فـرق الجمهورية الفرنسية الرسمية. وفى مسرح فرنسا يصعد الكتاب يوجيـن

يونيسكو E. IONESCO، فرانسواز بيلادو FRANCOIS BILLETDOUX

يُزاح بارو عن منصب الإدارة الفنية للمسرح في عام ١٩٦٨م إثر اتهام سياسى من الدولة. لكن تبقى أعمال الفنان خالدة باقية. فاتجاهاته الفنية نحو المسرح الشامل TOTAL THEATRE، ومدرسته في فن البانتومايم، وإيقاع إخراجه الدقيق، وحركة ممثليه الموحية بالرشاقة والعقلانية تبقى داخل الحركة المسرحية الفرنسية حتى يومنا هذا.

جرسى جروتفسكى JERZY GROTOWSKI

من مواليد رزيسوف RZESZOW في ١٩٣٣/٨/١١م. مخرج ومدير مسرحى بولندى تعلم فنون المسرح في كراكو KRAKKO، ثم في موسكو. أخرج لأول مرة في حقل الإخراج دراما يونيسكو (الكراسى LES CHAISES) في عام ١٩٥٧م.

التحق جروتفسكى بفرقة مسرح الجيب (أوبول- OPOLE) مسرح الثلاثة عشر صفا .. TEATR 13 REZDÓW ، ثم أصبح مديرا فنيا لهذه الفرقة. قدم في الفرقة العديد من العروض الفنية من الشعر والقصة والدرامات البولندية والكلاسيكية العالمية . وجه مسرحه يقترب من وجه مسرح القسوة في إجراءاته، لتعمده إهمال فنيات الأزياء والديكور وفن تخطيط الوجه (الماكياج).

رحل مع مسرحه عام ١٩٦٥م إلى مدينة فروكلاف WROCLAW ليتابع أبحاثه في المسرح. ثم سافر بنفس الفرقة إلى عديد من الدول الأوروبية. يرتبط بجمهور لا يزيد على المائة متفرج

(١٠٠) في العرض الواحد. وهو يُصر على هذا العدد في عروضـــه، حتى خارج بلده بولندا. في عام ١٩٦٧م يزور بريطاليا وفرنسا. وفـي عام ١٩٦٨م يقدم عروضه على مسارح الولايات المتحدة الأمريكية.

يحمل مسرحه نظريته الخاصة بفلسفة الممثل الذي يتفاعل مـع الغريزة والحدث الخارجي عنده في وقت واحد، ليبقى الجسد هو سلاحه الوحيد في عملية التأثير المسرحى.

أطلق جرسى جرونفسكى على مسرحه تعبير (المسرح الفقـير)، الخالى من الديكور والأزياء المسرحية والماكياج، في مواجهة قوية مـع المسرح الثرى.

جلسة التدريب المسرحى (بروفة) REHEARSAL

جلسة التدريب المسرحى أو (البروفة) هى الإعـداد المسـتمر اليومى للعرض المسرحي، لكل العـاملين فـى المؤسسـة المسـرحية (المسرح).

يتعاون الفنانون المشتركون في عرض ما- كل بحسب توقيـت مخصص له -مع المخرج المسرحى لتنفيذ برنامج عمل البروفات وفـق خطة المسرح.

إن الممثل هو الذى يحتل أطول وقت في جلسة التدريب. لكـن هناك بروفات خاصة للتقنية تجرى في البداية منفصلة عـن بروفـات التدريب التمثيلى، ثم تنضم إليها فيما بعد.

تحتاج التدريبات المتنوعة في المسرح الدرامـى إلـى خشـبة المسرح، وقاعة للقراءة الأولى، وقاعـات للباليـه. وقاعـات مُحكمـة الصوت للكورس أو الكورال(حالة وجوده في النص المسرحى).

عادة ما تجرى التدريبات على المسرحية في ستة أسابيع ،ويوميا لمدة أربع ساعات كاملة. هذه قاعدة العمل في المسارح القوميـــــة فـــي أوروبا الغربية والشرقية. وفى الأوبرا، فإن بروفات المغنيين أو الغنـــاء الفردى (سولو SOLO) تكون منفصلة تماما، ولها وقتها المحدد لـــــها، والمختلف عن ميعاد جلسة تدريب الأوبرا.

تستهل جلسات التدريب العمل المسرحى- بعد قراءة المسرحية- بالبروفات التحليلية . وفيها يُفلسف المخرج وجهة نظر الإخراج للنــص المسرحى، ويُعرّف الممثلين بعلاقات الشخصيات بعضـــــها بـــالبعض، ويبين مراحل سير الدراما،ومحطات التطور فيها ، ثم محطات تطـــــور الشخصيات المسرحية، شخصية إثر شخصية. يشرح المخـــــرج كـــامل تصوره ورؤيته العامة للدراما، وخصائص الشخصيات.. الخصـــــائص العامة والخصائص الدقيقة. كما يتحدث عن تخيله للديكور أو المنظـــــر المسرحى، أو طريقة التغيير ، أو الانتقال من مشهد إلى مشهد تابع.

ثم ينتقل العمل المسرحى بعد ذلك إلى تدريبات(التركيز). وفيها تكون جلسة التدريب أكثر جدية وعمقا. إذ يتطرق المخرج فــــي هـــذه الجلسات إلى المشكلات في العلاقة التمثيلية وطرق حلها، بل وتطبيـــــق الحلول مباشرة مع الممثلين بالأداء والحركة المسرحية معا وفى انتقـــال متتابع من مشهد إلى مشهد يليه، لتتسع الصورة التسلســـلية فـــي ذهـــن الممثل. وفى بروفات التركيز هذه يسعى المخرج إلى شرح حلول التقنية حتى يتخيلها الممثلون وهم يؤدون بروفـــــات التركـــيز. فـــي محاولـــة للاقتراب من الصورة العامة والجمالية للمشهد المسرحى. كمـــا يذهـــب المخرج إلى إيضاح الحـــالتين الداخليـــة والخارجيـــة لممثلـــى الأدوار المسرحية.

تحتل - إلى جانب ما تقدم - الحركة المسرحية جزءا هاما مـــن هذه الجلسات التدريبية. ويعطى المخرج اقتراحات ومشروعات حلـــول

لمشكلات فنية أو تقنية مستقبلية ، حفاظا علـــى الوقـــت البـــاقى علـــى العرض الأول. خاصة إذا ما استدعت هذه التقنيـــات تجـــهيزات فنيـــة مسبقة..

وفى هذه الجلسات يتعرف الممثلون على الصورة الفنية العامة للرؤيـــا الإخراجية التى سيظهر بها العرض المسرحى.

ثم، تتبع المرحلة الثالثة من العمل في جلسات التدريب. وأعنـــى بها بروفات(التذكير). وفيها ينهج الممثل نهجا احترافيا كالعرض سواء بسواء. بعد أن يكون قد استوعب في تدريبات (التحليل، التركيز) كـــل جوانب عمله، ووضع يده في دقة على متطلبات الدور(إلقاء وانفعـــالا وإحساسا وحركة مسرحية). وتظهر في تدريبات التذكير هذه صـــورة قريبة من الصورة التى سيظهر عليها العـــرض المســـرحى... علـــى الأخص فيما يتعلق بفن الممثل. وتكون ملاحظات الإخراج فـــي هـــذه التدريبات ملزمة،وبلا مناقشات . تحتل تدريبات التذكير أطول وقت فـــي مراحل الجلسات نظرا لأهميتها في تحديـــد الصـــورة المثلـــى لجلســـة التدريب الجيدة النافعة.

إلى جانب جلسات تدريب الممثلين وفى وقت آخر بطبيعة الحال تجرى جلسات العمل الفنى للديكور والأزيـــاء والإضـــاءة المســـرحية والمهمات المعمول بها في العرض (الإكسسوارات).

وجلسة الديكور، يقدم فيها مهندس أو مصمم الديكور أو المناظر ما أنجزه من رسومات أو ماكيتات إلى المخـــرج مرســـومة ومجســـمة وملونة. في المرحلة الثانية يضع مصمـــم الديكـــور (ديكـــورا قديمـــا كروكيا) يوافق تماما ديكور المسرحية وبـــذات الأبعـــاد والارتفاعـــات والأحجام ، لينفذ الممثلون الحركة المسرحية عليه في دقة تامة، حتـــى إتمام ديكور المسرحية المعروضة قبل الافتتاح بعشرة أيام كاملة. كمـــا يقترح المصمم إكسسوارات مؤقته تشابه الإكسسوارات الأصليـــة فـــي

العرض، وفى نفس أحجامها وأطوالها للعمل بها في كل جلسات التدريب. ويكون مدير خشبة المسرح وعامل الإكسوار معا هما المسئولان عن هذه المهمات، وعن تواجدها على خشبة المسرح في كل جلسة تدريب للممثلين.

بعد إتمام الديكور المخصص للعرض، يُنقل على خشبة المسرح في جلسة تدريب خاصة بعيدة عن جلسة التدريبات للممثلين. ويقيم مهندس الديكور بواسطة عمال وتقنيي المسرح الديكور في أماكنه.ويستكمل المصمم الفروق التى يمكن أن تنشأ، أو يعدل ما يمكن أن يقترحه المخرج بعد وقوف الديكور على خشبه المسرح.

ثم يتدرب العمال على مناطق تغيير الديكور وفق المشاهد وتسلسل الأحداث والمناظر المسرحية، وبنفس السرعة التى سيجرى عليها نظام العرض المسرحى دون زيادة أو نقصان.

يبدأ بعد ذلك مهندس أو فنى الإضاءة عمله في إضاءة الديكور المسرحى(بعيدا مرة أخرى عن تدريبات الممثلين).

يستمر العمل مجتمعا بعد ذلك(ممثلون ومناظر وإضاءة، وعناصر أخرى إن وجدت) لسبعة أيام كاملة. تجرى فيها المسرحية يوميا وكاملة من البداية إلى النهاية . وفى الأيام الأولى لهذه الجلسات العامة الكاملة، يجرى قياس الباروكات أو الأقنعة على الممثلين، ويقومون كذلك باستعمالها.

في هذه الجلسات السبعة الأخيرة، تظهر روح العرض المسرحى مسبقا بفعل الاشتراك الفعلى للفن التشكيلى على الخشبة في عناق مع فن الأداء التمثيلى (انفعالا وحركة)، وفن الأزياء المسرحية . فـي هـذه الجلسات الأخيرة يتواجد (مُصلح) الأزياء، الذى يُقصّر أو يُفضفض من زى ممثل بحسب الحاجة إلى ذلك، بغية الراحة التامة للممثل في ملبسه للزى. ويكتشف (المصلح او ألترزى) هذه القيافة من طبيعة الحركة

المسرحية التى يتعامل بها الممثلون . وفى اليوم التالى- أى في جلسة التدريب التابعة- تكون كل الإصلاحات في الأزياء قد تمت تماما.

وفى نفس هذه الجلسات الأخيرة، يتعود الممثلون على خلع ولبس وتغيير الأزياء بحسب حاجة المشاهد والفصول في العرض المسرحى، وبحكم سرعتها التى تتطلبها الدراما أحيانا.

بعد بروفات التذكير، وبروفات العمل مكتملا بالديكور والأثاث والأزياء وفن تخطيط الوجه (الماكياج)، يصل العرض إلى ثلاث بروفات نهائية أخيرة.

تجرى المسرحية بالتعبير الدرامى، أو هى تُمثل كاملة دون توقف حتى بين الفصول. إذ يعطى المخرج تعليماته بأن تكون الاستراحات بين الفصول ، في نفس الزمن الحقيقى الذى سيكون عليه العرض المسرحى. وتفصل خمسه عشر دقيقة الفصول عن بعضها البعض في أغلب الأحوال. وفى ربع الساعة هذه، يجرى على الخشبة تغيير الديكور- وفى الوقت المحدد تماما- إذا لزم الأمر ذلك. وفى نفس ربع الساعة هذه يستعد عمال الإضاءة لتغيير مؤشرات جهاز الإضاءة العام استعدادا للفصل الثانى أو الثالث... وهكذا جرى العرف في هذه التدريبات النهائية الأخيرة أن يحضرها كل طاقم المسرح الفنى من عمال وفنيين وفنانين ونقاد يدُعون لهذا الغرض وأساتذة الأكاديميات الفنية والعلوم الإنسانية وعائلات الفنانين وأصدقائهم. هذه الدعوة للجماهير المتخصصة في الفنون المسرحية إلى حد بعيد، الهدف منها إشعار الممثلين بجماهير تجلس في صالة الجماهير،كصورة العرض المسرحى سواء بسواء. وحتى لا يمثل الممثلون أمام صالة جماهير خاوية من الجماهير.

بعد هذه الجلسة الهامة في حياة العرض المسرحى، يلجأ المخرجون الحديثون إلى ما يسمى ويعرف باسم بروفة (التسميع). وهى

جلسة تدريب يجلس فيها الممثلون في أية حجرة تسعهم، أو على خشبة المسرح، ويلقون المسرحية كاملة- وبقدر يسير من الانفعالات في الدور- على طريقة **RUNTHROUGH** بمعنى بنظرة خاطفة يتفحصون فيها كلمات وحوار أدوارهم، وبأقل الانفعالات،كما سبق الإشارة إلى ذلك. وفلسفة هذه الجلسة (التسميعية) أنها تساعد الممثل - الجالس مستريحا آنذاك، وبلا أية حركة مسرحية - على تركيز الحوار، وعلى التأكد من معرفته الكامل بالمفاتيح ونهاية الجمل التى يتسلم منها دوره أو حواره مع بقية الشخصيات الأخرى.

طبيعى أن تنشأ عند المخرج ملاحظات طفيفة بعد هذه الرحلة الطويلة والشاقة والجادة من نظام التدريبات . ويُدون مساعد المخرج هذه الملاحظات في الجلسات التدريبية الأخيرة في كراسة ملاحظات. حتى إذا ما انتهى التمثيل، صعد المخرج ومساعده إلى خشبة المسرح. يجلس الممثلون جلسات مريحة، كل بحسب ما يهوى على الديكور. ويبدأ المساعد في قراءة الملحوظة رقم ١، ويُعدل المخرج للممثلين صحة الملحوظة سواء كانت تتعلق بالأداء التمثيلى، أو طبقة الصوت، أو الانفعال ودرجته، أو الحركة المسرحية. وميزة هذه الطريقة في العمل المسرحى وفى نهاياته تحديدا، أن الممثل يستقبل هذه الملاحظات واللمسات الأخيرة،وهو بعيد عن حالة الانفعال في الدور، وهو قريب كذلك من الهدوء والرسوخ العقلى والعقلانى. فيسهل عليه بعد ذلك فهمها ومن ثم تصحيحها أو تنفيذها في يسر وراحة. وقد يقتضى الأمر عند المخرج أن يتحرك ليشاهد الممثل ما يطلبه أو ما يقصد إليه المخرج من تصحيحات أو ملاحظات.

فإذا ما وجد المخرج خللا في مشاهد معينة- وعادة ما لا يجد- فإنه يقيم (أجزاء تدريبات) لهذه المشاهد وحدها لإصلاحها. كما من حق المخرج أن يكتشف خللا أو تطويلا في المسرحية بعد العرض على

الجماهير الخاصة التى تحضر هذه الجلسات. وهو لذلك يلجأ إلى بعض الحذف الطفيف الذى قد يسبب مللا في بعض أجزاء العرض المسرحى. وفى مثل تلك الحالات، فإن الملقنين (مُلقن الجانب الأيمن من خشبة المسرح ومُلقن الجانب الأيسر من نفس الخشبة) يسرعان بإجراء الحذف على نسختيهما. ويُخطران بهما الممثلين على انفراد، في جلسة خاصة معهم.

هذا هو التسلسل العلمى والفنى لبروفات وجلسات التدريب المسرحى لتحقيق الألمعية الفنية، ولإعطاء الفرصة كاملة للمشتركين في العرض المسرحى للسير رويدا رويدا- وفى طبيعية وأمانة- تجاه التعامل مع الفن المسرحى.

هل يتبع مسرحنا العربى هذا الطريق العلمى مستقبلا؟ أرجو ذلك.

الجماعية COLLECTIVISM

الجماعية بالمعنى السياسى أو الاجتماعى المعروفة به، هى مبدأ اشتراكى يقول بسيطرة الدولة أو الشعب على جميع وسائل الإنتاج والنشاط الاقتصادى.

أما الجماعية في الأدب والفن فهى تعنى تيارات الطليعية(وبخاصة مذاهب التعبيرية والتجريدية والفعالية). والفعالية مذهب خلقى يُعنى بمتطلبات الحياة الفعلية ومنجزاتها أكثر من عنايته بالمبادئ النظرية. وكل هذه التيارات والمذاهب تحاول أن تنتقص من النظرة المستقلة الذاتية لصاحب التكوين الفنى، في سبيل إثبات الجماعية، التى ينبغى أن يكون لها المقام الأول في عملية التكوين الفنى.

حاولت جماعة الفنانين الجماعيين توحيد صفوفهم وجمع جهودهم في التكوين الفنى الواحد لاثبات قوته.

ويرى بعض الفلاسفة أن فكرة الجماعية في الأدب والفن هـــي فكرة خاطئة. وهم يستندون في وجهة نظرهم على أن أصـــل جوهــر التكوين الفنى أو الخلق الفنى ما هو إلا نظرة ذاتية للفنان، يخرج منـــها إلى الإيضاح وإلى التعبير وإلى عكس الأشياء من وجهة نظر واحدة .. هى وجهة نظره فقط .

الجمال - الجمالية AESTHETICISM

نوعية اسطاطيقية. وهو درجة مـــن درجـات علـوم الجمـــال (الاسطاطيقا)، التى تتعرض دائما للبحث والنقاش.

ترفض التيارات الموضوعية- أدبية كانت أم فنيـــة- الجمـــال والنظرة الجمالية في تكويناتها ... فهى لا تقبل (الجمـــال للجمـــال) أو (الجمال الصرف البحت) كما يطلقون عليه. لأن الجمال عندها يعنـــى الأخلاق تارة، كما يعنى الهدف تارة أخرى. حتى وإن عجـــزت هـــذه التيارات أو أصحابها عن إعطاء نظرة محددة كاملة لما يحملونـــه مـــن آراء.

وبين الحقيقيين الحسيين،والوجدانيين الاعتباريين تظهر وتقـــوم مشكلة تحديد معنى الجمال.

فالأولون يرون وجوده كواقع من الأهمية بمكـــان فـــي حركـــة التكوين الفنى، ولمحه،ورؤيته رؤى العين. بينما يرى الآخرون مواجهة الرأى الأول، بل والتضاد معه، على اعتبار أن الجمـــال عندهـــم هـــو

مضمون ذاتى واع تحمله الشخصية داخل وجدانها دون ما حاجة إلـــى الواقعية في إظهاره حسيا حقيقيا.

وتختلف النظرة المادية عند الماديين بالنسبة للجمال. فهى لا تتبع آراء الحقيقيين الحسيين، كما لا تهتم بنظريات الوجدانيين الاعتبـاريين. ويعتبر الماديون الجمال (نوعية طبيعية). فكل شيء وكل تكوين فنـــى عاكس مخلص أصيل لابد أن يحتوى على مضمونات جمالية حقيقيـــة. وعلى هذا فلا يصبح الجمال ذاتيا تحمله الشخصية، أو هو ينبـــع مـــن وعيها الخاص. وإنما يكون – حسب نظرتـــهم– مســتمدا مـــن حياتـــه وأصله.. أى من وجود المجتمع ذاته، وفى غير انفصال عنه.

تبحّر في نظرية الجمال فلاسفة اليونـــــان القدامـــى أفلاطـــون، أرسطو PLATO, ARISTOTLE وفى آراء متعارضة. وفـــى القـــرون الوسطى يعتبر القديس أجستون AGOSTON "أن الله هـــو المصـــدر الأصلى للجمال، وهو القياس الأعلى له"

أما في عصر النهضة فيتعرض لنظرية الجمال كل من ألـــبرتى، ليوناردو دافنشى، ميكلانجلو

L.B . ALBERTI, LÉONARDO DA VINCI, MICHELANGELO

باعتباره الفكرة الذهبية المثالية الناتجة عن التوافق والانســـجام المحدد للطبيعة. ويكاد يتفق فولتير VOLTAIRE معـــهم حيـــن يعتـــبر الجمال أحسن الأذواق التى تُقلد الطبيعة في الفن.

هذا بينما يرى ديديرو D. DIDEROT أن الطبيعة شئ والجمـــال شئ آخر. فميزات الجمال في الطبيعة عنده هـــــى النظـــام والانتظـــام والوحدة وكلها من عمل وصُنع الفرد. بينما الجمال في الفن هو إبـــراز وعكس الواقع والحقيقة. وعلى ذلك فهو يعتبر الجمال في الفـــن مؤديـــا لدور الحقيقة في الفلسفة. إذ ما هى الحقيقة ؟ هى أن تكـــون أحكامنـــا ملائمة لتكويناتنا الفنية الطبيعية. تماما مثل الموقف في الفن.

بعد ذلك يتعرض الفلاسفة هجل، هوجو، كانط

G. W. F. HEGEL , V. HUGO, I. KANT

للجمال في نظريات فلسفية مختلفة. فبينما يرى هجل أن الجمـــال فـــي الفلسفة وليس في الفن، على اعتبار أن التعبير الفنى لا يزيد عن كونـــه (نظرة خالصة) للواقع. يؤكد فكتور هوجو على الخصائص وليس علـــى الجمال. ويضيف كانط– الذى انبثقت في عصره الاسطاطيقا الكلاسيكية الألمانية – الكثير من الآراء المثالية الوجدانية التى تؤيد أن الجمال هـــو الأمر الرائع بلا نفع أو مصلحة.

وبعد سنوات ١٩٥٠م تُحدد الاسطاطيقا الماركسية وجهة نظـــر الجمال على يد ليفسيك **M.LIFSIC** والتى تقول بأن الجمال ليـــس هـــو الخصائص الطبيعية للموضوع.

ويرى لوكاتش جيرج **L . GYORGY** أنه لابد من وضـــع حـــد فاصل بين الجمال في الفن والجمال في غير الفن. والجمـــال الطبيعـــى عنده هو الراحة واللطف، بينما في الفن هو الشكل الاسطاطيقى لمهمـــة التجربة الفنية وأهدافها.

أما بارنا **BARNA** فيرى أن التكوين الفنى (يقصد بذلك الجمال في الفن) كلما تضمن متطلباته الدرامية، احتوى على الكثير من الجمال.

جماليات المسرح **AESTHETICS OF THEATRE**

جماليات المسرح، فرع من فروع علم الجمـــال. يُســـمى فـــي العصر الحديث (علم الجمال المسرحى). وهو علم يبحث فـــي تـــاريخ جماليات المسرح عبر العصور ليثبت العلاقة بين الجمـــال والمســـرح. ويناقش ويحلل التيارات الموضوعية في الآداب والفنون التى ترفض أو

تقبل الجمال أو النظرية الجمالية في تكويناتها. ولما كان الجمال نوعية اسطاطقية،كدرجة من درجات علوم الجمال، فإن البحث يجرى في نظريات الجمال للجمال، أو الجمال الخالص البحت، إذ أن الجمال عند هذه التيارات يعنى الأخلاق تارة، كما يعنى الهدف تارة اخرى.

تبحث جماليات المسرح تخصيصا في قواعد وأشكال النشاط والإبداع الفنى في المسرح. فتتطرق إلى نوع الدراما، ومظهر العرض المسرحى، والحقائق في الفن . كما تتعرض الجماليات كذلك للمناهج الدراماتورجية في المسرح عبر العصور ،وعلى الفن المقارن،ومشكلات التطبيق عند الممثلين،وعلاقة الجمهور بالمسرح.

أفكار وأفكار، فتحها لنا علم الجمال المسرحى في العصر الحديث.

الجمهور AUDIENCE – PUBLIC

أصل الكلمة اللاتينية PUBLICUS . ومعناها مجموعة المشاهدين والمستمعين للعرض المسرحى الفنى، كما يعنى التعبير كل المستقبلين لكل عمل فنى آخر .

والجمهور – مهما كانت شاكلته – واعيا أو غير واع، مثقفا كان أو متخلفا– هو في النهاية الحكم الحقيقى والفعلى على مختلف الانتاجات الفنية في أى فرع من فروع الفن.

في العروض الحديثة يمكن أن يقوم الممثل بالتمثيل وممارسة فنه ومهنته وسط صالة الجمهور، بما يتشابه مع بعض العصور سابقا، كما في دراما (السوق) في عصر القرون الوسطى. أو في اتصال بينه وبين الجماهير المشاهدة،كما في كوميديا الفن (الكوميديا دى لارتى).

واليوم، يمكن أن يحدث العكس. مثلا بأن تصعد الجماهير لتحتل مكانها على خشبة المسرح ووجها لوجه مع صالة الجماهير ،ويحدث ذلك بطبيعة الحال في مسرحيات يقتضى مفهومها الدرامى مثل هذا الشـــكل الفنى في الإخراج المسرحى.

جمهور النظارة AUDIENCE

هى الجماهير الحاضرة فعليا(فعلا وحقـــا) ACTUALLY فـــي العرض المسرحى. تصل هذه الجماهير إلى مقاعدها في الصالة أو فـــي المقصورات بناء على معرفة بالكاتب الدرامى، أو المسرحية، أو عنوان المسرحية، أو قائمة توزيع الأدوار (الممثل معين)، أو من جراء وأحيانـــاً الإعلان عن المسرحية . وأحياناً ما تصل للمسرح نتيجة قراءتها مُسبقا للدراما، وبخاصة في حالة الدرامات الكلاسيكية، لمعرفة الفروق بيـــن القراءة والعرض في المسرح . ومـــن مـــهمات المســـرح أو الفرقـــة المسرحية الخاصة تعريف الجمـــهور بعصـــر الدرامـــا وبمضمونـــها وبتاريخها في برنامج يُطبع لهذا الغرض. هذا البرنامج الذى يمثل توثيقا هاما للمسرح والفرقة المسرحية والعرض المسرحى، والجماهير أيضا.

بإطفاء صالة الجمهور، يصدر من المسرح أول توجيه للجمهور للانتباه إلى بدء العرض. وهى أول خطوة تجاه التركيز من الجمـــاهير على مُكونات العرض من كاتب درامى إلى ممثلين ومخـــرج وديكـــور وإضاءة. هذه الخطوة الحاسمة هى المدخل إلى عالم الدرامـــا، إذ تبـــدأ معها(العلاقة) الفنية بين المسرح والجمهور لتحوى استرسال المســـرح في توليد المعايشة وإيصال الانطباعات والتأثيرات الواحدة بعد الأخرى، بين الحزن والبكاء والدموع والضحك والترفيه والاستحسان والتصفيـق.

فالجمهور- وبخاصة في المسرح- بحضوره الحى وتفاعله الآنى يمتص العرض ، وينفعل بما يراه،ويُقدم رد الفعل نتيجة الفعل المسرحى لحظة بلحظة دون تأخير أو تسويف.

وجمهور المسرح الذى يتعايش معا في لحظات انسياب العرض المسرحى، ليس منتظما أو متسقا. فلا وجود للاتحاد أو التوحيد بينه قبل بداية العرض، وبخاصة في المزاج والأحاسيس. كما أنه مختلف السن والمشارب والتعليم والثقافة والخبرة الشخصية والخبرة الفنية وطبقات المجتمع والميول السياسية. ولكل هذه الاختلافات شأنها وتأثيراتها على قبوله أو استحسانه أو رفضه للعرض المسرحى في النهاية. بعكس المشاهدين من الأطفال الصغار الذين يعتبرون كل ما يقدمه العرض في المسرح حقيقة كاملة.

يتكون جمهور التدريبات النهائية في المسرح من النقاد والكُتاب والدراميين والفنانين وأساتذة المهنة في كليات ومعاهد الفنون المسرحية، وأقارب الفنانين ومعارفهم وبعض أصدقاء المسرح.

والجماهير من المواطنين العاديين يبحثون عادة عن الترفيه في المسرح. إلا أن الجمهور أحيانا ما يشكل حوادث هامة في تاريخ المسرح. حين تخرج الجماهير عن مهمتها في الفرجة المسرحية، وتنفعل (سياسيا) لحدث ما تثيره في النفس أحداث المسرحية. كما حدث عام ١٨٣٠ م في دراما (هرنانى **HERNANI**) لفكتور هوجو **VICTOR HUGO** (١٨٠٢- ١٨٥٥م) عندما ثارت الجماهير في ليلة العرض الأولى بسبب المفهوم الرومانتيكى الذى تضمنته الدراما وهم جلوس في مقاعد مسرح الكوميدى فرانسيز **COMÉDIE FRANCAISE**. وما حدث كذلك في المسرح العربى، في المسرح القومى المصرى في ليلة البروفة الأخيرة لمسرحية عبد الرحمن

الشرقاوى المعنونة (الحسين ثائرا وشهيدا) في مسرح حديقة الأزبكيـــة بالقاهرة.

أما عن سلوك جمهور المسرح، فهناك العديد مــن الدراســات (السسيولوجية) التي تُغطى هذا الجانب من حياة الجماهير في المسرح.

جوان ليتلوود JOAN LITTLEWOOD

(من مواليد عام ١٩١٤م). مخرجة مسرحية إنجليزية تعمل منذ عام ١٩٤٥م في مسرح المعمــل THEATRE WORKSHOP الــذى أسسته لتجوب به – كفرقة مسرحية معملية -- الريف والمدن الإنجليزية.

في عام ١٩٣٥ تؤجر الفرقة لفترة زمنيـــة المســرح الملكــى THEATRE ROYAL الواقع في أحد أحياء العمال فــي لنــدن. وقــد خصتها الجماهير بنجاحات لم يسبق لها مثيل.وقد شجعها هذا الاســتقبال للسفر مع فرقتها إلى مسرح الأمم بباريس لتعرض عليه عروضها عــام ١٩٥٥م، فتصادف نجاحا مماثلا لنجاح فرقتها في لندن.

تدخل ليتلوود المرحلة الثانية من مراحل حياتها الفنية بعد عــام ١٩٥٦ م. فتؤدى دورا هاما ومصيريا في حياة مسرح الطبقات الشعبية.

في عام ١٩٦١م تنفصل عن مسرحها التى قطعت فــي حياتــه شوطا ملحوظا . وترضى بالإخراج بين الحين والحين فيه.

يتميز أسلوب إخراجها في مزيــج كيميــائى فنــى مــن فــن برخت،والكوميديا دى لارتى COMMEDIA D'LLARTE ، والدرامــا الموسيقية الإنجليزية الحديثة. وهى تملأ عروضها الإخراجية بعنــاصر فن الإخراج الحديث من البانتومايم، وفى تأييد للارتجال وفنونه . هــذا الارتجال الذى لا يظهر إلا بعد تنظيم محسوب في دقة مــع الممثليــن،

وتحديد المشاهد التى ستحوى مكانا زمنيا من نوع الارتجـــال المنظـــم المهذب .

أهم أعمال المخرجة الإنجليزية جوان ليتلوود هى:

١- شفايك الجندى الشجاع، تـــأليف مـــاكول، هاشـــك MACCOLL , HASEK

٢- ريتشارد الثانى- وليم شيكسبير

٣- نقطة عسل- شيلا ديلانى SHELAGH DELANEY

٤- أوه.. ما هى الحرب المحبوبة ؟ - تشيلتون CHILTON, OH , WHAT A LOVELY WAR?

جوتهولد أفرايم ليسنج GOTTHOLD APHRAIM LESSING (١٧٢٩-١٧٨١م)

شاعر وكاتب وناقد ألمانى .من أكـــبر الشـــخصيات الألمانيـــة الفكرية بعد عصر النهضة الألمانية. في دراسته القيمـــة عـــام ١٧٦٦م بعنوان(الكون أم الرسم أم الشعر؟) يجيب ليسنج على الأسئلة الباحثـــة عن الحدود بين فنى الشعر والفن التشكيلى وتتخلص إجابته في" أن الفن التشكيلى فن، وأن الأدب فن آخر. وأنه بينما الأدب قادر على التعبـــير عن التطورات المختلفة فيه، فان الفن التشكيلى يظل عاجزا عـــن هـــذا التعبير، وذلك بحكم تناثر خطوطه وفروعه. وهو ما ليس معناه إلغاء أو إهمال التعبير في التشكيل ، بقدر استعمال التركيز فيه، وهو ما أطلـــق عليه ليسنج (اللحظة المبدعة)".

ثـــم تـــأتى دراســـته الثقافيـــة المبدعـــة الخـــالدة بعنـــوان (دراماتورجية هامبورج) والتى كتبها فـــي عـــامى ١٧٦٧ ، ١٧٦٨ م

باحثا في عالم المسرح الألمانى وأخلاقياته في ظل ظـــروف وتعــاليم عصر النهضة . وهو يرى" أن مهمة الشعر أن يكـــون مــرآة لحيــاة الإنسان" إذ يجب على الشاعر أن يحاكى الحياة ويقلدهـــا حتـــى يـــبرز طبيعة الإنسان في هذه الحياة.. كنتيجة إبداعية فنية، وليـــس كانعكـــاس سلبى أو قاصر مستكين لا يحرك ساكنا!! وهو يلتمــــس فـــي التعبـــير الشعرى جمال الآداب والإلقاء الحسن، جنبا إلى جنب الجمال الـــتركيبى واللغوى ، بعيدا عن التكرار والتأتأة والأخطاء. وهو يبحث بصفة عامة عن استبحار واسع المدى بعيده ،بين كثافة معان محكمة دقيقة.

وهو في فن الدرامـــا، يبحـــث عـــن (الكلمـــة الدراميـــة).. أى العمومية. متبحرا في عناصر وجود وقيام الدراما على أكمل وجه. وهو ما معناه تواجد الشخصيات الدرامية في (عالم درامى) قد يرتكز أحيانـــا على المصادفة. وهذه المصادفة عادة ما تكون متشابكة الأحـــداث . إن على رجل الدراما أن يكون ماهرا حتى ينسج هذه اللمحـــات العبقريـــة داخل عمله الدرامى.

جورج بتويف GEORGES PITOËFF

من مواليد تيفليس **TIFLISZ**بالاتحاد السوفيتى في ١٨٨٤/٩/٤. والمتوفى في جنيف **GENEVE**بسويسرا في ١٩٣٩/٩/١٧م.

مخرج فرنسى من أصل روسى. مارس فن التمثيل. دخل إلـــى المسرح هاويا، وهو طالب بكلية الهندسة في جامعة موســـكو. إذ كـــان يواظب على حضور عروض مسرح الفن بموسكو. ثم أكمل هذه الهواية الممتعة في مشاهدة المسرح في باريس ، التى أنهى فيها دراسته.

تأثر بفكر المخرج السوفيتى ما يرهولد. فكوّن فرقة مسرحية حملت اسم (مسرحنا). كان ريبرتوار الفرقة من الآداب العالمية. ذهب بهذه الفرقة إلى روسيا،وقدّم هناك عروضا لابس، تشيكوف، موليير، شيكسبير، برناردشو.

IBSEN, CHEKOV, MOLIÈRE, SHAKESPEARE , .BERNARD SHAW

لم يستطع العودة من روسيا إلى باريس بقيام الحرب العالمية الأولى. فسافر إلى جينف واستقر هناك. وفى عام ١٩١٥م يؤلف في جنيف فرقة مسرحية كانت زوجته لودميلا بتويف LUDMILLA PITOËFF (١٨٩٥- ١٩٥١م) بطلة لهذه الفرقة.

ينتقل بعد ذلك إلى باريس في عام ١٩٢٢م ليصبح مسرحه واحدا من أهم المسارح الطليعية في العاصمة الفرنسية.

يكون بتويف مع المخرجين الثلاثة الكبار جوفيه LOUIS JOUVET (١٨٨٧- ١٩٥١)، جاستون باتى GASTON BATI (١٨٨٥- ١٩٤٩م)،شارل ديلان CHARLES DULLIN (١٨٨٥- ١٩٤٩ م) الحركة المعروفة في المسرح العالمى باسم حركة (الكارتل- CARTEL DES QUATRE) عام ١٩٢٦م.

ونظرا لعدم وجود مسرح ثابت لفرقة بتويف فقد عمل في فترات غير ثابتة على أكثر من مسرح فرنسي. فصعدت فرقته على المسارح التالية:

١- مسرح الشانزليزية THÉÂTRE DES CHAMP - ÉLYSÉES

٢- مسرح الفن THÉÂTRE DES ARTS

٣- مسرح الأعمال الكاملة OEUVRE

وقدّم على هذه المسارح درامات.. (الخال فانيـا GYAGYA VANYA لتشيكوف)، (طائر البحر CSAJKA لتشيكوف)، (الشقيقات الثلاثTRI SZESZTRIلتشيكوف)، (ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبرانديللو SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE)،
(نورا NORAلابسن IBSEN).

حاول بتويف تطويع الدرامات الكلاسـيكية لأسـلوب وفلسـفة العصر الحديث، تقريبا للإنسان المعاصر ،أو لإلبـاس لبـاس العصـر الشخصيات الكلاسيكية القديمة. وقد أخرج لتحقيق وجهة النظـر هـذه الدرامات التالية: (هملت، مكبث، روميو وجولييت- لشيكسبير). والـتزم في إخراجها بمفهومه الإخراجي العصرى، الـذى أذاب تقنيـة خشـبة المسرح ليصنع فنا مسرحيا عصريا تقبله جماهير العصر. فنحى إلـى استعمال عناصر الفن التشكيلى، وبخاصة التكعيبية CUBISMكمذهـب في الرسم والنحت تُمثل فيه الأشياء بمكعبات وأشكال هندسية أخرى. ثم استعمل المذهب السيريالى SURREALISM، وهو مذهـب مـا فـوق الواقع، يهدف إلى التعبير عن نشاطات العقل الباطن بصـور يعوزهـا النظام وتحتاج إلى الترابط.

تميز أسلوب الإخراج عند بتويف بخصائص مميزة لكل عرض مسرحى. وفى تركيز على الإيقاع وميدان الأحداث (الفضاء والمسـاحة على خشبة المسرح)، والألوان.

جورج سانتايانا GEORGE SANTAYNA
(١٨٦٣- ١٩٥٢م)

كاتب وفيلسوف وعالم جمال أمريكي . يُعد مؤلَفـه عـن علـم الجمال مرجعا يعتد به. وهو يعود فيه إلى المثالية الحقيقية للاهوت.

كما يكتب أيضا عن المعمار الامريكى وقياساته الجمالية، خاصة عند رايت F. L. WRIGHT. يرى سانتايانا أن الفن يعود في عموميتـه إلى المسيحية،وهو يربط بين علم الجمال والدين بعلاقات متحدة وروابط قوية.

جورج فريدلى GEORGE FREEDLEY

من مواليد ريشموند RICHMOND في ١٩٠٤/٩/٥، والمتوفـى في نيويورك NEW YORK فـــي ١١/ ٩/ ١٩٦٧م. نـــاقد مســـرحى أمريكى ، ومؤرخ مسرحى.

بعد انتهائه من الدراسة الجامعية يلتحق بالمكتبـــة العامـــة فـــي نيويورك (قسم التوثيق المسرحى) NEWYORK PUBLIC LIBRARY

في عام ١٩٣١م، يعين مديرا للمكتبة.وقد بذل جهدا خارقاً فـــي إثراء المكتبة الأمريكية بالوثائق والمستندات والمعلومـــات المســـرحية والفنية.وهو من النقاد المسرحين الأمريكييـــن البـــارزين فـــي الحيـــاة المسرحية.وسكرتير اتحاد نقاد الدراما. له عدة مؤلفات فىالمسرح، هى:

١-مجموعات مسرحية في المكتبات والمتاحف ١٩٣٦م

THEATRE COLLECTIONS IN LIBRARIES AND MUSEUMS

تأليف مشترك مع الناقد الأمريكى روزامونـــد جيلـــدر ROSAMOND GILDER (من مواليد ١٩٠٠م).

٢- تاريخ المسرح.

A HISTORY OF THE THEATRE

تأليف مشترك مع الناقد الأمريكى

J. A. REEVES

٣- تاريخ الدراما الحديثة

جورج فيلهالم فريدريك هجل
GEORGE WILHELM FRIEDRICH HEGEL

(١٧٧٠- ١٨٣١م)

هجل الفيلسوف الألمانى، وأحد طليعيي الفلســـفة الكلاســيكية. تعرض هجل لتعبير (الجمال) فلسفيا. كما بحث فـــي نظريــات علــوم الجمال، وأكمل بعضا من الأفكار الدياليكتيكية التى ســبق أن وضعــها جوته، شيللر. إضافة إلى بعض المعالجات لأفكار زميله كانط.

تحتمى نظرته إلى الفن في المضمون . ومن نظرته نصل إلـــى معالجات الشكل أيضا. استغرق بحثه في الجمال زمنا متسلسلا طويــلا. ربط هجل هذه النظرة بعدة جسور نظرية مع تطور تاريخ الفـــن فـــي محطاته التنفيذية المحققة، في عصور الشرق القديمة، اليونانى القديـــم، والعصر الدينى المسيحى في القرون الوسطى. محللا نقاطا عـــدة بيـــن نظرة الجمال وهذه العصور الثلاثة. وواضعا يده على تفتح الفكر فنيـــا وفلسفيا، وعلى أسباب انهيار وسقوط هذا الفكر أحيانا، ومرتكزا في كل ما وصل إليه على(التاريخية). وهو ما جعل نظرته تمتلئ بعبق الإطار الدينى الذى كان يقدره حق تقدير، ويربطه على الدوام بتطـــور تـــاريخ الفن.

جورجو ستريلر GIORGIO STREHLER

مخرج مسرحى ومدير فنى مسرحى إيطالى. من مواليد باركولا BARCOLA في ١٤/١٨/١٩٢١م. في بداية حياته لم يستطع أن يحقق أمنية حياته بالنجاح في مهنة التمثيل. فتزعم عدة فرق مسرحية، محاولا معها البحث عن أشكال جديدة في الفن المسرحى.

في عام ١٩٤٧م يدير المسرح الصغير بميلانو PICCOLO TEATRO, MILANO في إدارة العمليات الإخراجية. وفى عام ١٩٥٥ يشارك في الإدارة الفنية لهذا المسرح مع المدير الفنى الإيطالى باأولو جراسى PAOLO GRASSI

يرتفع اسم ستريلر مع إخراجه لدراما مكسيم جوركى (الحضيض)، ثم بعد ذلك في إخراجه لأعمال درامية للمؤلفين كارلو جولدونى CARLO GOLDONI(١٧٠٧- ١٧٩٣ م)، شيكسبير.

قدم ستريلر لأول مرة على خشبات المسارح الإيطالية المؤلفين الدراميين

(فيديريكو جارسيا لوركا FEDERICO GARCIA LORCA (١٨٩٩- ١٩٣٦ م)، (برتولت برخت - BERTOLT BRECHT ١٨٩٨- ١٩٥٦ م).

يتميز أسلوبه في الإخراج بالشاعرية الواقعية وهو يخصص جهدا كبيرا لابراز العناصر الدرامية الاجتماعية في مجتمعه الإيطالى.

ينفصل ستريلر عن المسرح الصغير في عام ١٩٦٩م،ويعين بعد ذلك مديرا لمسرح روما ROMA TEATRO.

جوزيفين بيكر JOSEPHINE BAKER

من مواليد سان لويس SAINT- LOUIS في ١٩٠٦/٦/٣م. مغنية أمريكية من أصل فرنسى سوداء البشرة.

صعدت على المسرح لأول مرة في فيلادلفيا ونيويورك PHILADELPHIA, NEW YORK لكنها اكتسبت شهرتها العالمية في باريس على مسرح الشانزليزية.

THÉÂTRE DES CHAMPS- ÉLYSÉES في برنامج (رفى الزنوج) عام ١٩٢٥م. عملت فترة في باريس بالرقص والغناء في مسرحى فولييه برجير FOLIES BERGERE، كازينو باريس CASINO DE PRAIS،

تتنقل جوزيفين بيكر بأعمالها بين باريس والولايات المتحدة الأمريكية وبعض خشبات مسارح أوروبا.

يتميز فن الرقص عندها بالإيقاع الرهيب السرعة، وبالتعبير عن سعادة الحياة البسيطة في أغلى المعانى، عن طريق التهكم والسخرية. اشتركت في الأفلام السينمائية الفرنسية والأمريكية .

جوستاف فلوبير GUSTAN FLAUBERT

(١٨٢١- ١٨٨٠م)

كاتب فرنسى، وأحد أعلام الواقعية النقدية. تنتمى أعماله إلى خطين بارزين. الأول الطبيعية NATURALISM، والخط الثانى هو تيار الفن للفن L'ART POUR L'ART . وتدلك على منهجه هذا أبحاثه وخطاباته المتبادلة مع زملائه من أدباء ونقاد فرنسا والعالم.

تتلخص وجهة نظرة في أن" الفن يجب أن يتبـــع دقـــة العلـــوم وصورة الاحترام عند القانون".

أدت نظرته هذه إلى موقف المواجهة مع الرومانتيكيين بســـبب التزامه بالواقعية النقدية. ويتلخص تفسير ارتباطه بمذهب الفن للفن، في رؤيته الداعية إلى تصوير وإبراز الحياة من جانب الفنان فـــي وضـــع محايد ينظر المشاهد إلى العالم من خلاله كمتفرج، وليس كفنـــان ملـــئ بالانفعالات.

جوستافو سالفينى GUSTAVO SALVINI

ممثل إيطالى مرموق (١٨٥٩/٥/٢٤- ١٩٣٠/١٢/١٨ م). ابـن الممثل الإيطالى توماسو سالفينى.
TOMMASO SALVINI (١٨٢٩/١/١- ١٩١٥/١٢/٣١ م).
صعد إلى خشبة المسرح مرارا في صغره مع أبيه . يمتـــاز ســـالفينى بصوت رخيم، على هيئة رشيقة.

مثل أدوارا عديدة في درامات شيكسبير (روميو، هملت، يـــاجو JAGO، بتريشيو PETRUCHIO في ترويض النمـــرة) ، كمـــا مثـــل أوديبوس لسوفوكليس.

جوليان بك JULIAN BECK

من مواليد نيويورك NEW YORK في ١٩٢٥/٥/٣١م. ممـــثل ومخرج ومهندس ديكور أمريكى.

يؤسس مع زوجته مالينا MALINA أول مسرح في موجة أوف برودواى OFF- BROADWAY المسمى(المسرح الحى LIVING THEATRE). يستعمل الزوجان بيتهما مقرا للمسرح ،حتى ينتقل المسرح إلى مكان يجد فيه مبنى مسرحيا عاما للجماهير في عام ١٩٥١م.

تُغلق السلطات الأمريكية المسرح في عام ١٩٦٣م تحت اسم التخلف عن دفع الضرائب. لكن حقيقة الأسباب تكمن في الدعوة المسرحية للزوجين ولريبرتوار المسرح للسلام واللاعنفية والحرب، ومعارضة اللجوء إليها في حل النزاعات . كان موقف الحكومة الأمريكية دعوة غير مباشرة لانتشار فكر المسرح على المستوى العالمى. فقد رحلت الفرقة إلى أوروبا لتقدم عروضها بعد أن أصبحت بلا دار مسرحية في بلدها أمريكا.

عرضت الفرقة درامات للطليعيين من كُتاب الدراما (كوكتو COCTEAU, ألفريد جارى ALFRED JARRY، جاك جلبر JACK GELBER، جرترود ستاين GERTRUDE STEIN). وقد شجع الموقف الأمريكى الرسمى الفرقة على الإجادة الرفيعة فيما تقدمه من أعمال، حتى تكوّن الوجه اللامع والصادق الذى انتهجته الفرقة في ريبرتوارها. وتمشيا مع الصور والتيارات الحديثة في المسرح المعاصر، استعملت الفرقة فن الارتجال داخل عروضها- بقدر ما يتسع به العمل وما يسمح به المجال الدرامى- بغية إدخال جمهور مسرحها في إطار وسياج (اللعبة المسرحية)، وفى اقتراب كثير من مسرح آرتو ودعوته الطقسية في مسرح القسوة عنده، وكذلك في غير بعد عن الالتزام السياسى الذى أخذت به الفرقة دون تراجع في سياسة مسرحها. فرقة تعمل ضد الحرب، وتواجه العسكرية، وتتصارع مع كل ما هو عدو للإنسان الحر المعاصر.

يُصمم بك ديكورات المسرحيات وحده أحيانا ، ومـــع زوجتـه أحيانا أخرى.

وفى السنوات الأخيرة افتتح المسرح معملا مسرحيا لأغــراض التجريب المسرحى.ومع كل ما أوردناه، فان ذلك لا ينفى انحرافا بيـــن الفينة والفينة يقوم بها المسرح الحى في بعض تجاربه.

جون برونياس JOHN BRUNIUS

من مواليد اســتوكهلم STOCKHOLM فـــي ١٨٨٤/١٢/٢٦، والمتوفى في استوكهلم أيضا في ١٩٣٧/١٢/١٦م.

ممثل ومدير فنى مسرحى سويدى. التحق عام ١٩٠٧م عضـــوا بالمسرح القومى السويدى. يمثل أدوار أبطال الدرامات الســويدية فـــي الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٢٧م .

في عام ١٩٢٦ م يعين مديرا فنيا لمســـرح أوسـكار بالســويد OSCAR . وتساعده زوجته الفنانة برونيوس ليندااستت LINDSTEDT في التخطيط الفنى للريبرتوار منذ عام ١٩٣٥م وهـــو يقــود مســرح جيتابورج GOTEBORG، واحد من أكبر مسارح السويد.

إلى جانب الكلاسيكيات، برز جون برونيـــوس فـــي درامـــات وأعمال ابسن، استرندبرج IBSEN, STRINDBERG

JOHN DEWEY

جون ديوى

(١٨٥٩- ١٩٥٢م)

أكبر الفلاسفة الأمريكيين في القرن العشرين. طوّر الفلسفة الذرائعية (البراجماتية PRAGMATISM، فلسفة أمريكية تتخذ من النتائج العملية مقياسا لتحديد قيمة الفكرات الفلسفية وصدقها).

كتب عدة نظريات في التربية الحديثة ، ونشر أبحاثا فلسفية. صدر له كتاب (الفن خبرة- عام ١٩٣٤ م)، عن مقالات متفرقة كان ينشرها بين الحين والحين.

تتحدد وجهة نظره في الفن " بأن التكوينات الفنية حساسة جدا، وقابلة في نفس الوقت لاستقبال إشعاعات ومعارف الإنسان. وهو ما يدفع بعينات مختلفة إلى صحن التجربة أو التكوين الفنى في غير معاناة كثيرة من الفنان صانع التكوين".

تتجلى نظرته العملية فى (الإبداع الفنى) والتى يرى فيها المعرفة على طريقة كانط ووفق حدودها عنده. وهى توجه النظر إلى الخبرة الفنية قبل موضوع التكوين نفسه للحصول على تقارب طبيعى من المشكلة الجمالية. كما تقود كذلك إلى اعتبار الفن جزءا من الحياة، وشريحة من استمرارية هذه الحياة الدائرة. وهو ما يجعل التساؤلات في التكوين الفنى غير منفصلة عن الواقع المعاش، وفى ارتباط مع الجهود الفنية ومع اهتمامات الإنسان والفنان في آن واحد.

انتشرت تعاليم جون ديوى في الولايات المتحدة الأمريكية في جماعات علوم الجمال التى دعمها بأفكاره ، في المجلات المتخصصة التى تصدر هناك وأهمها (مجلة نقد فنون الجمال- JOURNAL OF AESTHETIC'S OF ART CRITICSM).

التى رأس تحريرها توماس مونـــرو TH. MUNRO. وهـــى المجلة التى كان لها تأثير واسع المدى على فلاسفة علوم الجمال خـارج القارة الأمريكية، وخاصة عند الفرنسى شارل لالو CH. LALO

جون ريش JOHN RICH

(١٦٩١- ١٧٦١م)

مؤلف انجليزى لأفكار فن البانتومايم PANTOMIME. ممثـــل ومدير فنى للمسرح. بعد موت والده كريستوفر ريشCHRISTOPHER RICH يديـــر المســـرح الـــذى كـــان يعمـــل بـــه والـــده.. مســـرح لينكولن LINCOLN' INN FIELDS THEATRE ويُقدم عليـــه بنجـــاح كبير(أوبرا الشحات) لجون جـــاى JOHN GAY (١٦٨٥- ١٧٣٢ م). في عام ١٧٣٢م يبنى ريـــش مســـرح كوفنـــت جـــاردن COVENT GARDEN ويخصصه للأعمال الاستعراضية الكبيرة، ويســـلح تقنيـــة المسرح بآخر صيحات التقنية الميكانيكية والكهربية آنذاك.

فى عام ١٧٦١م يعود إلى التمثيل الصامت (البانتومايم) ويعمـــل تحت اسم الشهرة(لون- LUN)، فيثرى فن البانتومايم بقوة ديناميكيـــة كوميدية، تجمع بين الخيال FANTASYوالمتعة البصرية الراقية.

جون والدورن جاسنر JOHN WALDHORN GASSNER

من مواليد ١٩٠٣/١/٣٠، والمتوفى فـــي ١٩٦٧/٤/٢م. نـــاقد مسرحى امريكى، ومتخصص في الشئون المسرحية. فقد تمرس علـــى

التطبيق المسرحي ومسيرة وفنيات العروض المسرحية أثناء عمله كدراماتورج في مسرح جيلد GUILD THEATRE لأربعة عشر عاما (١٩٣٠- ١٩٤٤م). ومن تدريسه للدراما في جامعة ييل YALEثم في جامعة كولومبيا COLUMBIA لعدة سنوات متتالية. إلا أن أهم ما أفاد جاسنر هو المعمل المسرحي الذى عمل فيه إلى جانب بيسكاتور ERWIN PISCATOR(١٨٩٣- ١٩٦٦م) في WORKSHOP. دفع جاسنر بكاتبين للكتابة الدرامية هما الأمريكيين آرثر ميللر ARTHUR MILLER(من مواليد ١٩١٥م) ، تينيسى وليامز TENNESEE WILLIAMS(من مواليد ١٩١٤م) والمتوفى منذ عدة سنوات مضت.

أهم أعماله النظرية:

١- معلمو الدراما – ١٩٤٠م
MASTERS OF THE DRAMA

٢- المسرح في أيامنا – ١٩٥٤م
THE THEATRE IN OUR TIMES

٣- الشكل والمضمون في المسرح الحديث – ١٩٥٦م
FORM AND IDEA IN MODERN THEATRE

جياكومو توريللى GIACOMO TORELLI

(١٦٠٨/٩/١- ١٦٧٨/٦/١٢م)

معمارى ايطالى ومهندس ديكور في المسرح الايطالى في عصر النهضة. تتلمذ على يد جيوفان باتيستا أليوتى GIOVAN BATTISTA ALEOTT.

(١٥٤٦ – ١٦٣٦م) ، ثم عملا معا التلميذ والأستاذ. تطور بما تعلمه على يد أليوتى، يرتبط باسم توريللى كثير من مســـارح فينيـــسيا وعديد من ديكورات الدرامات التى صممها للمسرح الإيطالى .

بناء على دعوة من القس مازارين MAZARIN يســـافر عـــام ١٦٤٥م إلى باريس ، ليجدد المسرح الملحق بقصر البوربون الصغـــير PETITBOURBON. يعود إلى إيطاليا ويصمم بناء مســـرح فورتونـــا (مسرح الحظ TEATRO DELLA FORTUNA) عام ١٦٦١م استعمل في تصميماته للمسرح الخيال البـــاروكى الـــثرى، صمـــم ديكـــورات مسرحيات في باريس وفيينا وروما.

جيرار فيليب GÉRARD PHILIPE

ممثل فرنسى. (من مواليد كان CANNESفـــي ١٩٢٢/١٢/٤- والمتوفى في باريس PARISفي ١٩٥٩/١١/٢٥م). درس القانون بنـــاء على رغبة الأسرة، لكنه زاول الهواية للفن. حتى يكتشفه جاك هيبرتوت JACQUES HEBERTOT المدير الفنى المسرحى ، فيســـند لـــه دورا هاما في دراما جيرودو JEAN GIRAUDOUX عـــام ١٩٤٣م. يتقـــدم فيليب بعد ذلك للدراسة في الكونسرفتوار CONSERVATOIRE. يقـــدم عام١٩٤٥ دوره الهام(كاليجولا CALIGULA) في دراما ألبيركـــامى ALBERT CAMUS المعروفة بنفس الاسم. قدم دوره في عصريـــة لا تخل بالشكل الكلاسيكى للدراما. ثم يمثل مسرحية معـــدة عـــن قصـــة دستويفسكى بعنوان (المعتوه) ويُعيد تمثيل دوره المسرحى في الســـينما بعد ذلك. يلتحق بعد عام ١٩٥١ بفرقة جان فيـــلار المســـرحية JEAN VILAR (المســـرح القومـــى الشـــعبى – THÉÂTRE NATIONAL

POPULAIRE) ويصبح ضيفا دائما على مهرجان أفينيون AVIGNON الصيفي.

مثّل كثيرا من الأدوار الكلاسيكية في درامات (السيد – LE CID بييركورني PIERRE CORNEILLE)، PRINZ VON HOMBURG نبيل هومبورج– تأليف هاينريخ فــون كلايســت HEINRICH VON KLEIST،ريتشارد الثاني H. RICHARD – شيكسبير)، دراما روى بلاس – RUY BLAS لفكتور هوجو VICTOR HUGO).

جيورجي توفستونوجوف GEORGIJ TOVSZTONOGOV

جيورجي الكسندروفتش توفستونوجوف
GEORGIJ ALEKSZANDROVICS TOVSZTONOGOV
(من مواليد تيبليسي TBILISZI في ١٩١٥/٩/٢٨م) . مخرج ســوفيتي معاصر في المسرح السوفيتي. حائز على جائزة لينين LENIN مثّــل وهو في سن السادسة عشرة من عمره في مسرح الطفل فـــي مدينتــه تيبليسي. ثم تدرج في وظيفة ممثل، حتى وظيفة مساعد مخــرج. درس فنون التمثيل في المدرسة العليا لفنون المسرح وبعد تخرجه عين فـــي مسرح جريبويادوف GRIBOJEDOV. يعمل بعد ذلك في مسرح الطفل المركزي بموسكو في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٩م ثـم يرقــى إلــى مخرج أول لمسرح كومسومول KOMSZOMOL في لينينجــراد عــام ١٩٥٠م .

فــي عــام ١٩٥٥م يخــرج دراما الروســي فيشنيافســكي VISNYEVSZKIJ (التراجيديا المتفائلة) OPTIMISZTICSESZKAJA TRAGEGYIJA في مسرح بوشكين بلينينجراد. منذ عام ١٩٥٦ وهــو يعمل مخرجا أول لمسرح جوركي الدرامي– لينينجــراد. تــرك مؤلفــا

نظريا بعنوان (وظيفة المخرج- O PROFESSZII PEZSISSZJORA)
وله مؤلف حديث آخر بعنوان (حول أفكارى).

جيوفان باتيستا أليوتى GIOVAN BATTISTA ALEOTTI

مهندس ومعمارى ايطالى. من مواليد أرجنتا ARGENTA في عام ١٥٤٦م، والمتوفى في فيرارا FERRARA في عام ١٦٣٦م.

خدم وهو في سن الثانية والعشرين من عمره في البلاط . وبنى مسرحا في أحد قصور النبلاء الإيطاليين وسرعان ما احترق هذا المسرح في عام ١٥٧٩م.

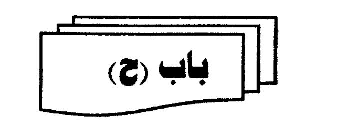
صمم وأشرف على بناء مسرح فرنيس TEATRO FARNESE، كواحد من أهم أعماله الخالدة، والتى عاصرت عصرى الباروك وعصر النهضة الإيطالى. تتميز جهوده التابعة في الاستشارة المعمارية التى قدمها في تصميم مسرح أولمبيكو TEATRO OLIMICO الإيطالى، الذى بُنى في البداية من الخشب ما بين أعوام ١٦١٨، ١٦١٩م. وفى هذا المسرح استُعملت لأول مرة الكواليس المتحركة في تاريخ المسرح الإيطالى.

جيوفانى بوكاشيو GIOVANNI BOCCACCIO
(١٣١٣- ١٣٧٥م)

أحد أعمدة الأدب الكلاسيكى الإيطالى. عمل بالكتابة والشعر وتاريخ علوم الجمال.

تتلخص أفكاره الأدبية في حماية الشعر من الأكاذيب والموجات اللاأخلاقية التى نالت منه كأحد فروع الأدب. وهو لهذا يرجو من الشاعر أن يكون متعلما، عارفا بقواعد اللغة التى يصوغ بها مادته الشعرية، متبحرا في علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية.

يضع بوكاشيو الشعراء في صف واحد ومرتبة واحدة مع الفلاسفة.



حادثة HAPPENING

الحادثة، هى إحدى الأنماط المسرحية المؤسلبة الحديثة، التى تمتلئ بالمواقف الساتيرية المضحكة، وتعتمد على الارتجال أحيانا في تركيبها وتصميمها.

خرج هذا النمط إلى الوجود في المسرح في خمسينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية نتيجة تأثير تيارات أخرى في فن المسرح، مثل تيار البوب **POP ART** (فن الفرقعة) وفن الأبسيرد **ABSURD**.

تتكون عناصر (الحادثة) من اللامعقوليات **IRRATIONALISM**، ومن تعمد الإثارية **SENSATIONALISM**، إرتكازاً على التجويف والأنباء المثيرة والفزع (مثل إطلاق ديك شرس بين الجماهير، أو الإلقاء بلحم مشوب بالدماء وسط الصالة ، أو انهمار الدم من أنف ممثل على المسرح). وهذه العناصر الغريبة في العرض نعثر عليها في المسرح الحى الأمريكى **LIVING THEATRE**.

نعنى بالحدث، التركيب أو الإنشاء الذى يظهر في التكوين الفنى الدرامى في هيئة تصرفات أو سلسلة من التصرفات تقوم بها الشخصيات المسرحية أو ممثلو الأدوار في المسرح.

يختلف دور الحدث أو الأحداث في كل فن عن آخر. ويتواجد الحدث عادة في الملحمة والدراما والمسرحية الراقصة والشريط السينمائى حيث يبنى عليه صاحب التكوين الفنى الإنشاء الأدبى لمصنفه، يُعقده،ويُحلله بتسلسل الحدث، الذى يشترك كذلك في رسم شخصية الدور.

هناك حدث رئيسى،وأحداث فرعية مجاورة (مساعدة). ويُثرى الحدث الرئيسى ومعه بقية الأحداث الفرعية من المفهوم الدرامى للدراما، وتُقدم جميع الأحداث للمسرحية النور والظلال، وتحدد الجوانب الهامة وغير الهامة فيها .

ينشط الحدث في إظهار الكثير عند كل فن من الفنون. فهو في الملحمة شخصية روائية، وفى القصة تصبح الرؤية أكثر تحديدا وأعظم تعقيدا،وأوسع حرية في الزمان والمكان .

والحدث في الدراما يحل ويُجزئ المواقف،يركز على الصراع ، ويختار من بين الأنواع الأدبية ما يروق له مرتبطا بالتاريخ أو بالنظريات الدرامية كيفما يهوى.

ينتشر الحدث كثيرا في الآداب الحديثة، وفى صور وألوان كثيرة، على أمل التجديد وإبراز أشكال جديدة وابتكارية تحمل طابع العصر السريع. وهناك الحدث المتزامن، والحدث التسلسلى، والقصة اللاحدثية.

يضعف تواجد الحدث في فن الشعر. وهو مختف في فنون الموسيقى (باستثناء الأوبرا والأوبريت) وكذلك قلّ أن يظهر في فن المعمار. أما في فن الرقص، فيتمتع الحدث بدور هام فيه.

الحدث الفارغ GRATUITOUS ACTION

في التعبير الفرنسى يطلق عليه ACT GRATUITE . بمعنى الحدث المجانى، أى حدث بلا مسوغ أو مبرر. كان الفرنسى أندريا جيد A. GIDE أول من أطلق هذا التعبير في الآداب . والحدث الفارغ ليس له معنى على المستوى الفلسفى، أو مستوى علم النفس.. أى أنه حدث لا يمكن وصفه . لكنه مع ذلك يبقى أحد المحركات الفلسفية على حركة الآداب الجميلة.

يُثبت جيد أن أغلب الأحداث في حياة الإنسان إنما هى أحداث فارغة، رغم أنها تقوده إلى متتابعات معقدة ،لها وسائلها المؤثرة والنفاذة في نطاق الغريزة لدى الإنسان. وهو ما يظهر في التصرفات والأحداث بلا مبرر أو داع،والتى تصدر أحيانا كثيرة من البشر جنبا إلى جنب تصرفاتهم المعقولة والمفيدة في الحياة.

يُضفى (الحدث الفارغ) في الأدب شيئا من العمومية على جو العمل الأدبى، وهو يُظهر شخصيات العمل الفنى كشخصيات خارجية. وهو لذلك شكل من الأشكال التى تتعارض بشدة مع تيار الواقعية في الآداب.

حركة نشاط ACTIVITY

التعبير بالألمانية AKTION. وحركة النشاط هى أحـد أشـكال التعبيرية. وهى حركة ظهرت عام ١٩١٠م وامتدت حتى عـام ١٩٣٣م في مجلة AKTIONبتحرير الفنان بفمفرت F. PFEMFERT. أخـذت الحركة على عاتقها الترويج للفن التعبيرى وتيار التعبيرية . ولما كـانت هى صحيفة الاشتراكيين الألمان، فقد حـاولت قـدر جـهدها الدعايـة للنظريات السياسية الاشتراكية، متعرضة للحياة الاجتماعية والحياة الفنية لإثبات الراديكالية(اليسارية المتطرفة). لم تعترف هذه الحركة بأيه قـوة كانت. فإذا ما تعارضت مع إحدى وجهات النظر - حتى السليمة منـها- هاجمتها وأخذت منـها موقـف المـهاجم.وهـو مـا أضفـى علـى (حركة النشاط) ظلالا من الفوضوية، رغم اللمحات الفنية التى ظـهرت داخل الحركة.

الحضور PRESENCE

التعبير بالفرنسية PRESENCE. ومعناه الحضور أو الوجـود. وهو العلاقة المحددة التى تنبئ عن المعايشة المستمرة للموضوع أدبيـا كان أم فنيا، في سـبيل إبـراز أهمياتـه بطريقـة التذكـر الصدفـى (عن طريق الصدفة). إن الأهميات عادة ما يتحدد ظهورها مع الحضور والمعايشة، إذا أفنى الفنان نفسه للتعبير وفى التعبير.

والموقف في (الحضور) يختلف في العلوم عنه في الفنون. فـهو في العلوم ينفصل ولا يتضافر الخطان كما فى الفـن. لأن الصدفـة لا

يمكن الاعتماد عليها في أبحاث المعامل أو حقائق الرياضيات. وحتى لو قدر لها ذلك، فان النتيجة تكون سطحية وغير مجدية.

حقيقة أن الفنان- أثناء رحلة التكوين الفنى- يحاول أن يلغى وجوده ليدخل في إهاب وإطار الشخصية التى يكتبها أو يمثلها . لكنه مع ذلك يرتفع بفعل المعايشة إلى سمو الدرجة الفنية وإلى التعبير المتقن. مرتكزا على قضايا الدور المسرحى ومهمته ووظيفته وإنسانيته،وأشياء فرعية أخرى.على ما تقدم، نجد التكوين في الفن يعتمد على الوجود والحضور لخلق الوحدة الفنية الواحدة المتضافرة مع حقيقة ما يقوله أو يبرزه الفنان حتى يقرر الخاصية العجيبة التى يتميز بها الفن والإبداع.

يُعتبر الفيلسوف هجل أول الداعين إلى هذه الوحدة الدياليكتيكية بين الحضور وبين المهم فىالحقيقة وفى الواقع. وقد تبعه السوفيتى بالينسكى **V.. G. BELINSKI** الذى اعتبر أهميات الفن في (حقيقة التفكير) .. هذه الحقيقة التى تقود إلى الموضوع والهدف.

حق المؤلف **AUTHOR'S RIGHT**

يتعامل المسرح في مساره مع عدد من المؤلفين المسرحيين محليين وأجانب . وقد نظمت القوانين في العصر الحديث طرق وأساليب التعامل، حتى لا يضيع حق على خالق أو مؤلف أو مبتكر. وقد توصل العالم لإثبات هذا الحق للمؤلف الدرامى في الاتفاقية الدولية المعقودة في مدينة برن **BERN** بسويسرا. وهو حق يمتد لصاحبه لمدة خمسين عاما في حياة أو ما بعد حياة صاحب الإبداع الفكرى أو الفنى،

ويشمل حق المؤلف مختلف فروع الفن، كالتأليف الموسيقى أو الشعرى أو الدرامى والقصصى والروائى.

ويمكن التنازل عن هذا الحق من جانب صاحب المؤلف أو صاحب الابتكار الأدبى والفنى، إذا ما باع المؤلف نهائيا عمله لمسرح من المسارح، ويكون لهذا المسرح في هذه الحالة الحق في متابعة الحق، من الجهات التى تستعمل الإنتاج الإبداعى للمؤلف.

وينص قانون حق المؤلف على عقاب مادى في حالة تجاوز بعض المسارح أو الدول الموقعة على الاتفاقية بنود الاتفاق.

الحقيقة (الواقع) REALITY

هى المعيار الأساسى والمقياس الدقيق لكل تكوين أدبى وفنى. على اعتبار أن العمل الفنى من واجبه بالدرجة الأولى أن يعكس الأهميات في واقع الإنسان وحقيقة المجتمع.ولذلك تصبح الحقيقة هى الوسيلة الوحيدة أو الأداة الغالية لهذه المهمة في حياة الفن،مرتبطة بقوانين التعبير المتعارف عليها.

بمعنى أن كل ظهور لشىء أو لشخص لابد وأن يكون تكوينه مطابقا، ومؤديا إلى نفس المصير باستعمال (تجربة الحياة الحقيقة). وهو ما يقدم للإنتاج الفكرى أو الفنى الدياليكتيكية الخاصة به وبذاته كفن.

والمضمون أو كما نطلق عليه في المسرح (المفهوم الدرامى) مضطر لأن يصبح حقيقيا.. أى يكون حسيا ومعقولا مع أهميات الإنسان (اجتماعيا). وكذلك مطابقا للتاريخ وأحداثه .. أو بمعنى علمى، أن يكون (حقيقيا).

ومع ذلك، فلا يمنع ذلك الفنان من استعمال مضمون خيــالى، إذا مادعت الدراما إلى ذلك، إذا ما أراد التعبير.

الحكايات الشعبية POPULAR TALES

إحدى أنواع الأدب الشعبى. وهى مطروحة للمعالجة العلمية فــي الأدب، وأدب الأطفال وعلم الجمال. والحكايات الشعبية قديمة الأصـــل وترجع إلى آلاف السنين . وقد استطاع عصر النهضة التدليـــل علـــى قِدمها بجمع الكثير من هذه الحكايات وتقديمها على المسرح.

برزت (الحكايات الشعبية) في المعالجات الأدبية وإعادة كتابتــها في القرن الثامن عشر الميلادى. وقد بدأت خطوات البحث العلمى فـــي الحكايات الشعبية تحديدا عام ١٨١٢م، وبظهور كتاب الحكايات الألمانية من تأليف إخوان جريم GRIMM BROTHERS وسرعان ما تنبـــهت القارة الأوروبية إلى هذا النوع من الآداب الشعبية،وعملت على إصـدار كثير من الطبعات التخصصية في الحكايات الشعبية وآدابها. وفى إبراز هام للجانب الشعبى القومى .

لقد سعى الباحثون الفولكلوريون وأساتذة علـــم آداب الحكايــات الشعبية إلى فحص أصول الحكايات ومصادرها وأهدافها. وهو ما قادهم إلى إجابات وطرق متعددة. فبينما يرى إخوان جريـــم أن أصـــل هـــذه الحكايات يعود إلى الخرافات والأساطير القديمة، متحديـــن فـــي هـــذه النتيجة مع أصحاب مدرسة (الميثولوجيا الطبيعية) الذين نحـــوا نفـــس المنحى، نرى الأساتذة والعلماء الإنجليز يتعارضون مع آرائهم ،وفـــى معارضة شديدة ، مقرين أن الأسطورة والخرافة ما همـــا إلا وليدتـــان

للحكاية الشعبية نفسها. وهو رأى المدرسة الإنجليزية المعروفة باسم (مدرسة الأناسة أو أصل الجنس البشرى - **ANTHROPOLOGY**).

تُعتبر الحكاية الخيالية إحدى الفروع الهامة في الحكاية الشعبية. حيث البطل المغامر يحمل على كتفيه مهمات مثيرة صعبة التحقيق. ولكنه مع ذلك يكسب جولة النهاية بالجرأة والشجاعة والإقدام. الأمر الذى مهد لميلاد (بطل الحكاية) مؤخرا.. هذا البطل الذى يصبح أهم شخصيات الحدث.

وتتضمن موضوعات الحكايات الخيالية هذه المغامرات والحب والدين وموضوعات الحيوان. لذلك تعتمد الحكاية الخيالية في تركيبها العام على عنصرين أساسيين هما (الواجب، الحل) وبين البداية والنهاية للحماية الخيالية.. بين الواجب والحل تتصارع الأحداث عبر البطولة الخارقة والأحلام التى تتحقق أو لا تتحقق في نهاية الأمر. ويلعب الخيال دورا كبيرا في هذا النوع من الحكايات، كما يبدو من التسمية. وهو ما يُصنفه تحت مستوى تفكير الأطفال، أو يلصقه بالسذاجة أو البدائية.

حيوانات على خشبة المسرح ANIMALS ON STAGE

ظهور الحيوانات على المسرح يرتبط بعدة حلول يختارها ويحددها عادة المخرج المسرحى. في الحل الأول، يلجأ الإخراج إلى إحضار حيوانات حقيقية لتصعد على خشبة المسرح. وهو اختيار نادر. فالحيوان يخاف من الإضاءة المسرحية. ولكل حيوان انعكاس خاص عند تلقيه للإضاءة على المسرح. كما أنه من الصعوبة بمكان إحكام السيطرة على الحيوان فوق خشبة المسرح.

في دراما (ويليام تل- لشيللر) تدخل شخصية جسلر GESSLER في الإخراج الألماني على صهوة حصان حقيقي. والحيوانات الحقيقيـــة أو الواقعية التي يمكن استعمالها في المسرح هـــي الحمـــام والطيـــور والقطط والكلاب. وظهور الحيوان حقيقيا على المسرح يثـــير انتباهـــا شديدا لدى المشاهد.بمعنى أن المتفرج ساعتها لا ينتبه إلى الدراما، بقدر ما ينصرف اهتمامه إلى كيفيه سلوك وتصرف الحيوان تجـــاه (دوره) على المسرح. هل سيسير كما هو مرسوم له؟ وهو الحيوان الفاقد للعقل؟ الله يعلم ما سيكون . أو هل يستطيع الممثل ترويضه كما هو مرسوم له فيالدور؟ كل هذه الأسئلة لابد أن تنشأ في مخيلة المتفرج ولـــهذا فـــهو ينصرف إليها، بدلا من الانتباه للدراما.

وفى الحل الثاني، يلبس الممثلون لباس الحيوان بحسب حجمــــه وهيئته. أما الحل الثـــالث، فـــهو الـــذى يلعـــب الممثلـــون فيـــه أدوار الحيوانات،وهو أقرب الحلول إلى المنطق، وعلى التعبير في فن التمثيل. ففى دراما (العصفور الأزرق أو الطائر الأزرق) كمـــا لاحظنـــا فـــي بعض الترجمات للبلجيكي الرمـــزى موريـــس مـــاترلنك MAURICE MAETERLINCK (١٨٦٢- ١٩٤٩م)، يقوم الممثلون بدورى الكلـــب والقطة في المسرحية، ويجرى الحوار عاديا. كما يقوم ممثـــل حقيقـــي بـــــدور الأســـد فـــي درامــــا برناردشـــــو المعروفـــــة (أندروكليس والأسد ANDROCLES AND THE LION). وهـــذا هـــو أفضل الحلول.

باب (خ)

خاصية الإمكانية والاحتمال PERSPECTIVE

١-أصل الكلمة اللاتينية PERSPECTIVA. وهـــى ترجمـة للكلمـة اليونانية OPTIKA وتعنى العينية أو البصرية. ومدلولها حتى عصر القرون الوسطى يعنى علم وقوانيـن الـرؤى الطبيعيـة والهندسـة الشكلية. تُستعمل الكلمة في الرسم أو التصوير المنظـورى بحسـب المسافات،منذ القرن الخامس عشر الميلادي علـى يـد الرسـامين والمصورين الإيطاليين في البندقية.

ومن المقُعدين للإمكانية والاحتمال في الفن التشكيلى نعثر علـى أسماء دوناتيللو، ماساشو، ألبرتى، ديلا فرانسيسـكا، جيوتـو، إخـوان لورنزيتى، ليوناردو دافنشى

DONATELLO, MASSACCIO, ALBERTI, P. DELLA FRANCESCA, GIOTTO, LORENZETTI, BROTHERERS, LEONARDO DA VINCI.

وفى القرن السادس عشر الميلادى يستعمل الفنانون قواعد جديدة في الرسم والتصوير.. قواعد متطورة للإمكانيات والاحتمالات لخدمـة الهدف الفنى عند التعبير. فيخفضون من تأثير الخداعية، ويتجنبون إلـى حد ما توليد أحداث أو انطباعات تبدو مناقضة للنواميس الطبيعية، فـي محاولة للوصول إلى التناسق.

كما يتم في القرن التاسع عشر الميـلادى تخفيـف دور المخروط والخطّى والطولى في خاصية الإمكانية والاحتمال.

٢- تستعمل كلمة (الخاصية) في التكوين الفنى للإشارة إلى طبيعة التكوين نفسه. والخاصية هى أحد العناصر الأساسية مثلا في تيار الواقعية الاشتراكية.

ختام الفصل المسرحى ACT'S END

يهتم المؤلف الدرامى المعاصر بختامات الفصول المسرحية أيَّما اهتمام. لكن.. ماذا كان حال هذه الختامات في الماضى؟

في عصر النهضة لم يكن ختام الفصل عملا هاما في فن كتابة الدراما . كان شيئا شكليا فقط بمعنى أن ختام الفصل كان يعنى انتهاء الحدث المسرحى في الدراما.

إلا ان ختام الفصول قد أخذ أهميته وتحدد دوره بدءاً من عصر الكلاسيكية الفرنسية الجديدة بفضل دراماتورجيتها. وكان هذا التحديد وهذه الأهمية يعنيان الاعتناء الكامل قدر الإمكان بخاتمات الفصول ، باعتبارها تمثل وتجسد اللحظات الأخيرة التى بعدها تنفصل الجماهير فيها عن خشبة المسرح، و(حالة) التمثيل . وحددت دراماتورجيا الكلاسيكية الفرنسية الجديدة عناصر الرفع من درجة سخونة وحرارة مثل هذه المشاهد الختامية، كما أنها نصت على تضمين هذه المشاهد عامل الاستمرارية.. أى أن يشير المشهد في ختامه إلى علاقات مستمرة سوف تتواصل وتحدث في المشهد الذى يليه ، أو لنقُل في الفصل التابع له. وكان التفضيل في ختامات المشاهد لحوار المنولوجات (المنولوج الذى تُلقيه شخصية مسرحية واحدة) أو لحوار الديالوج الذى تتقاسمه شخصيتان اثنتان لا أكثر تكثيفا للحوار، وإحكامه موجزا لشخصيات قليلة تصبح قادرة على التكثيف. وغالبا ما تكون إحدى الشخصيتين البطل المسرحى.

وفى طريق التطور المسرحى. ومن بداية القرن التاسع عشر الميلادى، يصبح ختام الفصل المسرحى واحدا من الأهميات في العرض المسرحى ويلقى بعامل التأثير على هذه النهايات والختامات. وتتجسد لذلك في ختام الفصل قُوى مواقف التوتر، وبالأخص في الحوار الذى يختتم به الفصل . وعلى ذلك نلاحظ أن نهايات الفصول القوية عادة ما يختتمها البطل الدرامى في حوار قوى مشتعل وهّاج ينزل على إثره ستار نهايه الفصل.

وقد برع في كتابة نهايات وختامات الفصول المسرحية الناجحة مؤلفون دراميون كثيرون . منهم الفرنسيون يوجين سكريب **EUGENE SCRIBE**، فكتوريان ساردو **VICTORIEN SARDOU** (١٨٣١- ١٩٠٨م) ألكسندر ديماس الابن **ALEXANDR DUMAS** (١٨٠٢- ١٨٧٠م)، إدمون روستان **EDMOND ROSTAND** (١٨٦٨- ١٩١٨م). وقد استعمل هؤلاء الدراميون الفرنسيون عامل (التياترالية **THEATREALISM**) لتصعيد ختامات الفصول.

رفضت الطبيعية- في زمنها- هذه التياترالية باعتبارها (صنعة) أو تصنُّع مسرحى يفسد من قواعد المذهب الطبيعى، ويقف معاديا لعناصر الطبيعة والحقيقة.

إلا أننا نلاحظ أن هذه التياترالية تجد لها هَوى،ومكانا مرموقا في الأوبرا والأوبريت، فنهايات فصولها تعتمد اعتمادا كليا على الصنعة المسرحية،لرفع درجة حرارة الجماهير إلى مستوى درجة حرارة الموقف الختامى ذاته.

وتسمى أحيانا (سراب الرؤية) في المسرح. ونعنى بها الحالة أو العلاقة بين المضمون الدرامى وبين ظهوره وخروجه واضحا على خشبة المسرح.

وهى علاقة ذات حدين لا ثالث لهما. الحد الأول عند ظهور المضمون واضحا. وساعتها لا يظهر خداع الرؤية. والحد الثانى حينما يكتنف المضمون الدرامى الغموض أو طبقات ضبابية، فيستحيل إلى سراب وخداع.

والخطورة في الفن، أن خداع الرؤية هذا لا يكتفى بالتسرب ، بل هو يقود إلى التزييف وإلى التشويه والانحراف. فلا تظهر مع ظهوره وحلوله أهميات الدراما. ومن مهمات جميع الفنون الكشف عن الخداع قبل تسربه للعمل، وتعريته للتعرف على الخطوات الأولى في طريق الخطر والضبابية.

وقد وجّه السوفسطائي اليونانى القديم جورجياس GORGIAS النظر إلى قضية الخداع هذه ، متخذا الدراما نموذجا لإيضاح وجهة نظره التى تقول" بأن هناك عناصر معينة في التراجيديا تقبل الخداع نتيجة تعاملها معه، وهو ما يجعله عنصرا مفيدا في بعض الدرامات".

وعلى كل فإن نظرته في رأينا نظرة (كلامية) نظرية تفتقد إلى مؤازرة التطبيق السليم .

من التيارات الحديثة التى عارضت محاسن خداع الرؤية (الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية). ومن التيارات المؤيدة، بل والمرتكزة على الخداع والسراب تيارات (غير الواقعية، الطبيعية، الطليعية). وكلها تيارات عصرية تستهدف استبدال السراب بالحقيقة أو الواقع أو المهم، أو المضمون الدرامى لب العمل الفنى الحقيقى وحجته

الواضحة رؤيا العين. وكلها أيضا تيارات تتبع أسلوبا ومنهجا مخالفا في كل تيار عن الآخر.

خشبة مسارح الميادين SQUARES STAGE

المقصود بخشبة مسرح الميدان، هو هذه العروض التـى تـأخذ مكانها خارج المسرح المسور، أو خارج مسرح العلبة، في السـاحات والطرقات العامة أو الميادين الواسعة.

وهى خشبة خاصة بحكم وضعية المكان الذى تُقام فيـه، بعيـدة عن أحكام ستار المقدمة، فليس لهذه الخشبة ستار، ولا مقدمة للخشـبة (بروسينيوم PROSCENIUM). لكنها خشبة (عصريـة) ذات شـكل بسيط غير معقد، تتركز كل مهامها واهتماماتها في ربط المُشاهد بمـا يجرى عليها من تمثيل.

وهذه الخشبة تلف حولها الجماهير من عـدة جـهات وزوايـا، تختلف عنها في المسرح المسور.فإما أن يأخذ الجمهور أماكنه من ثلاث جهات (جهة مواجهته الخشبة + الجانبان الأيمن والايسـر). أو تتخـذ الجماهير جلستها على هيئه الدائرة أو الحلقة، ليجرى التمثيل في وسـط الدائرة ،وعلى شكل دائرى كذلك.

يتخذ الديكور- إن وجد- وضعية خاصة كذلك فـي عـروض خشبه مسرح الميدان. فهو لا يُرى في مواجهته الجمـهور كمـا فـي المسرح التقليدى، لكنه يرى من الزاوية التى عليـها مكـان المتفـرج المسرحى لذلك فالرؤيا عادة ما تكون مختلفة وغير مكتملة، إضافة إلـى أن رؤية الديكور من زوايا عديدة ، قد يخلق تشكيلات فنية وجماليـة لا تكون في الحسبان .

تتيح خشبة مسارح الميادين للممثلين حركة دائرية، تضفى عليها حرية واسعة. فالممثل لا يحس بالتقيد الشديد للحركة كما في المســـــرح العادى.

يُسجل تاريخ المسرح المحاولات الأولى لهذا النوع من خشــبات مسارح الهواء الطلق في أعمال المخرج النمساوى ماكس راينـــهاردت **MAX REINHARDT** (١٨٧٣/٩/٩- ١٩٤٣/١٠/٣١م) عند إخراجــه دراما سوفوكليس المعنونة (أوديبوس ملكا) على حلقة السيرك فــي عام ١٩١١م. وقد تبعت هذه الموجه التحررية في المسرح محاولات اخــوى في المسرح الألمانى، في مدينة فــايمر **WEIMAR**بتصميــم المـــهندس الألمانى والتر جروبيـــوس **WELTER GROPIUS**(١٨٨٣/٥/١٨ - ١٩٦٩/٧/٥م).

إلا أنه من الأمانة العلمية الاعتراف بأن محاولات خشبة مســرح الميادين هذه كان لها الفضل - بعد تطوير الفكرة ودراستها- في ميـــلاد المسارح الدائرية المعروفة الآن صيفا في أغلب الدول الأوروبية.

خشبة المسرح STAGE

خشبة المسرح في المعمار الحديث هـــى المكـــان أو المســـاحة المواجهة لمكان صالة الجمهور. في المسارح الحديثـــة تفصلـــها عـــن الصالة ستارة حديدية (حماية من الحرائق) امتدادا من الخشبة أو الصالة والعكس.

على خشبة المسرح، وخلف الستار الحديدى مباشرة يوجد ســتار المقدمة الذى يبدأ العرض ويختمه في النهاية. خلف هذا الســـــتار يقـــع

ميدان الأحداث وهو أيضا المساحة التى تقام عليها المناظر والديكورات مرسومة أو مجسدة.

في أعلا خشبة المسرح، يوجد جسر الإضاءة خلف ستار المقدمة مباشرة .ومنه تجرى أغلب أعمال الإضاءة المسرحية، نظرا لسهولة التحكم في الآلات مصادر الإضاءة من ناحية، وضمان تحديدات النور ووصوله إلى أى مكان على خشبة المسرح من ناحية أخرى .

وبعرض الخشبة من أعلا توضع مصادر الإضاءة المكملة وأمشاط النور المختلفة وأجهزة السحب والنجوم وخدع الإضاءة المسرحية وغيرها.

في العصر الإغريقى جرى التمثيل في مكان الأوركسترا الأمامى الدائرى الشكل. وفى العصر الهيللينى في مسارح روما جرى التمثيل على المنصة المسماة PROSZKÉNION (بروسكينيون)، في كثير من الزخرفة الخلفية. أما في عصر القرون الوسطى، فقد قُدمت الدرامات الدينية على منصة ضخمة عارية من أى عنصر مُكمل. وظل حال الخشبة هكذا حتى عصر النهضة الأوروبى .

ومن عصر النهضة تدخل إلى مقدمة الخشبة ستارة المقدمة. وفى العصر الإليزابيثى الإنجليزى قُدمت مسرحيات شيكسبير على ثلاثة مواضع للخشبة المسرحية خشبة أمامية، وخشبة خلفية،وخشبة عُليا.

ومن القرن السابع عشر الميلادى نعرف مسرح العلبة بكواليسه التى تتغير بحسب حاجة ومتطلبات العرض المسرحى.

وقد ظهرت في عصر الباروك BAROQUE خشبات المسارح في الحدائق داخل قصور الأثرياء وفى الهواء الطلق. بل وأُقيمت خشبات خاصة لمناسبات معينة وعروض ذات طابع خاص. وفى القرن التاسع عشر الميلادى أقيم القرص الدوار (المسرح الدوار) على خشبة

المسرح كشكل من أشكال التقدم في التقنية المسرحية، لحـــل مشـــكلات تعدد المشاهد والمناظر ،وتوفيرا في الوقت والجهد والتعب.

خشبة مسرح ترنتيوس TERENTIUS STAGE

ويطلق عليها أحيانا (صندوق الحمّـــام BATHBOX). وهـــى الخشبة التى ارتبطت باسم ترنتيوس في القرن السادس عشر الميلادى.

خُصصت خشبة مسرح ترنتيوس في البدايـــــة لفـــرق التمثيـــل المدرسي وللعروض الإنسانية. خشبة مسرح صلعاء، بلا كواليس فـــي جانبيها، وفى خلفية الخشبة اصطفت أعمدة إلى جانب بعضها البعـــض كوّنت بينها عدة صناديق أو حجرات صغيرة، فصلتها عن أعين النظارة ستارة أمامها.

استعملت خشبة مسرح (ترنتيوس) اللافتات كتابة للإعلان عـــن مكان الحادثة حيث يجرى التمثيل ،وهو نفس مـــا اســـتعملته درامـــات الإنجليزى شيكسبير مؤخرا.

خشبة المسرح الدوار REVOLVING STAGE

وهى دائرة تُصمم على خشبة المسرح ذاتها. وفى باطن خشـــبه المسرح تتواجد الأجهزة الميكانيكية التى تسمح – وقتما يشاء المخـــرج- بلف خشبة المسرح الدائرة ، بكل ما عليها مـــن منـــاظر وديكـــورات ومهمات وممثلين.

طورت خشبة المسرح الدوار من تقنيات المسرح، فساعدت على تغيير المناظر إثر بعضها البعض في لحظات قصيرة، حمسّت الجماهير لاستقبال المنظر الجديد التابع، وأعفته من الانتظار الطويل الذى كـــان يرسف فيه المسرح، أو خشبة المسرح قديما.

وفى الغالب ما تُقام ثلاثة أو أربعة مناظر على هـــذه الخشـــبة الدوارة الدائرة، قبل بداية العرض المسرحى. ويتم اســـتبدال مناظرهـــا التى لا تعود إلى الظهور مرة أخرى، إما أثناء اســـتراحات مـــا بيـــن الفصول، أو أحيانا- وفى هدوء وانضبـــاط شـــديدين- وقـــت ســـريان العرض. وتستطيع لفة الخشبة الدائرية يمينا أو يسارا- وبعلامات يدوية تحدد الزاوية المطلوبة على الخشبة- ضبط حدود المنظر ومكانه تماما.

أدّت فكرة الخشبة الدائرة إلى فكرات أخرى. فأمكن في العصـــر الحديث إقامة أكثر من خشبة صغيرة- وفى أى مكان- على جسد خشبة المسرح الأصلية الدائرة.ويلجأ المخرجون العصريون إلى هذا التعدد في الخشبات الإصطناعية الكثيرة، في حالة تعـــدد مشـــاهد الدرامـــا ، أو حاجاتها إلى شكل حركى خاص يناســـب الفكـــرة الدراميـــة للعـــرض المسرحى. أو في حالة درامات الخيال **FANTASY**.

يعود أصل هذه الخشبة إلى مسرح الشرق الأقصى فقد استُعملت في الصين في مسرح العرائس، ثم نقلها اليابانيون إلى مسرحهم ضمـــن تطوير تقنيات المسرح اليابانى في وقت مبكر جدا يعود إلى منتصـــف القرن الثامن عشر الميلادى. وفى عـــام ١٨٩٦م تنتقـــل الفكـــرة إلـــى المســـارح الأوروبيـــة عندمـــا يصمـــم الألمـــانى لوتـــن شـــــلاجر **LAUTENSCHLAGER** خشبة مسرح دوار في أحد مســـارح مدينـــة ميونيخ **MUNCHEN**.

النهضة الأوروبية، هى حركة انتقالية في أوروبا . تتحدد فترتها بين القرون الوسطى والعصر الحديث، نشأت في القرن الرابـــع عشـــر الميلادى في إيطاليا. واستمرت إلى القرن السابع عشر الميلادى، بعـــد انتقالها إلى بلاد أوروبية أخرى.

تميزت الحركة بالتأثر بالمفاهيم الكلاســيكية،وبازدهـــار الآداب والفنون، وبالتمهيد لانبثاق عصر العلــوم الحديثــة. رافقــت الحركـــة نشاطات عقلية وفنية شديدة، أدت إلى إنعـــاش وولادة جديـــدة. وكـــان المسرح واحدا من بين الكثير الذى أصابه التطويـــر، والانعتـــاق مـــن الاطار والسياج الدينى الذى سوّرد وقتا طويلا في فترة عصر القـــرون الوسطى، رغم التقدم النسبى الذى طرأ عليه بين الحين والحين.

في القرن السادس عشر الميلادى، وضمن تطورات مسرحية في مسرح عصر النهضة ظهرت خشبة مسرح الرينســـانس كشـــكل مـــن الأشكال المسرحية في الفن. وهى خشبة اتخذت مكانـــها فـــي قصـــور الأثرياء والطبقات الأرستقراطية، محاطة بأستار غاليـــة مـــن الجـــوخ DRAPERYن بينما فُرشت الأرضية حول الخشـــبة بالســـجاد الثميـــن الفاخر.

كما يُطلق تعبير خشبة مسرح الرينســـانس علـــى المســـارح أو خشباتها التى أخذت شكل المسرح المقفـــول داخـــل مبنـــى مســـرحى (مثل تياترو أولمبيكو TEATRO OLIMPIKO الذى صممه المـــهندس الإيطالى (أندريا باللاديو- ANDREA PALLADIO، ١٥٠٨ -١٥٨٠م) في القرن السادس عشر الميلادى)، وخشبة مسرح اسكاموزى سـلبيونيتا SCAMOZZI SABBIONETTA، وخشـــبة المســـرح الإلـــيزابيثى

الإنجليزى. وقد امتد استعمال هذا النوع من خشـبات المسـرح حتـى عصر الباروك في القرن السابع عشر الميلادى.

خشبة المسرح المتزامنة SIMULTANEOUS STAGE

نعنى بها خشبة المسرح الممتدة إلى خشبات أخرى إلى جـانب بعضها البعض. بحيث تبرز عدة أماكن ومناظر مختلفة لأماكن كثـيرة، تُقام عليها ديكورات تختلف في كل واحدة منها.

أول ميلاد لهذا النوع من (خشبات المسارح المتزامنة) كان فـي مسرح القرون الوسطى في مسرحيات الأسرار. رافقت الخشبة علـى هذه الصورة الانتقالات في العرض المسرحى، من داخـل المعبـد أو الكنيسة إلى المنظر الذى يليه أمام مدخل المعبد. وأمام هـذه الخشـبات المتعددة كانت الجماهير تنتقل لتصطف وقوفا أمام خشبة المسرح التـى يجرى عليها تمثيل المشهد التابع. وفى عصر النهضة نعثر على خشـبة المسـرح المتزامنـة المعروفـة باسـم(خشـبة مسـرح ترنتيـوس- TERENTIUS STAGE)، التى اصطفت عليها أعـداد مـن المشـكاة NICHE إلى جانب بعضها البعض .

تحاول بعض مسارح التجريب اليوم في العصر الحديث استعمال فكرة خشبة المسرح المتزامنة، في الدرامات التى تتتابع فيها المشاهد في سرعة فائقة.

وتسمى أحيانا خشبة مسرح شيكسبير SHAKES PEARE.
والمقصود بها خشبة المسرح الإنجليزى في عصر النهضة الأوروبــى. يُقرن اسم شيكسبير باسم هذه الخشبة لأن أعماله قد صعـــدت عليــها، والغالب أنه كتبها بوحى من شكل الخشبة ذاتها.

تتكون خشبة المسرح الإليزابيثى من ثلاثة أمـــاكن أو ميــادين مسرحية على الوجه التالى:

١- خشبة ناشطة ALIVE STAGE

متقدة بالحيوية خالية من الديكور أو المناظر قافزة إلى الأمام في اتجاه مكان الجماهير، تحدها ثلاثة جوانب.

٢- خشبة خلفية BACK STAGE

مغطاة السقف.وهى خشبة مفصولــة عــن الخشــبة الناشــطة الأمامية بستارة في أغلب الأحوال . ويمكــن إقامــة بعــض عنــاصر المناظر عليها.

٣- خشبة عليا UPPER STAGE

جرى التمثيل على الخشبات الثلاث في وقت واحد، مما أعطــى مجالا ومساحة واسعة لتحريك الشخصيات الكثــيرة التــى تعــج بــها الدرامات الشيكسبيرية. على الخشبة الناشطة الأولى تتحرك الشخصيات الكثيرة . بينما كانت المشاهد ذات الشخصيات المحدودة تجــرى علــى خشبة المسرح الخلفية. أما الخشبة العليا فكانت للمشاهد المرتفعة مثــل (القلعة في هملت ، ومشهد الشرفة في روميو وجولييت). ولقد تمســك شيكسبير عبر دراماتورجيته بهذه الخشــبات الثــلاث، وأورد فصــول ومشاهد مسرحياته وفق وضعياتها وإمكانياتها.

أما صالة الجمهور المكملة لخشبة المسرح الإليزابيثى، فكـــانت على شكل ثلاثة أرباع الدائرة وقد حوت عدة أدوار للمقصورات. وكـان بها اتساع في الصالة ليستوعب الجماهير التى تشاهد العروض وقوفـا. عملت الدراما الإليزابيثية على هذا النمط من المسارح. ويؤكـــد هــذه الحقيقة أحد الرسامين الهولنديين جان دى ويت **JAN DE WITT** الـذى زار بريطانيا آنذاك، وتحديدا في عام ١٥٩٦م وأعد رسما يبين المسرح الإليزابيثى من الداخل.

على هذا النمط بنى مسرح المســرح **THE THEATRE** عــام ١٥٧١م، المسرح الأول في لندن العاصمة البريطانية وعلى غراره بنى مسرح الستارة **THE CURTAIN** عام ١٥٧٧م، وكذلك مسرح الجلـوب **GLOBE THEATRE** (مسرح الكرة الأرضية)، ومسرح شيكسبير.

امتد نفس المعمار المسرحى الذى انبثق في إنجلترا إلى المسارح الإيطالية في النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادى. وبعد إعادة بناء المسارح الإيطالية على نظام (مسرح العلبة الإيطـــالى) تعرضـت الدرامات الشيكسبيرية إلى شكل مزيف لم تكتب من أجله، خاصة مـــن زاوية المعمار المسرحى. وأدى ذلك إلـــى تشـــويه الشــكل الدرامـــى (مضمونا وشكلا).

الخطابة PREACHING

هى أحد الأنواع النثرية في الأدب القديم. استعملت الخطابة قديما للوصول إلى هدف معين، أو إيصال كلمة لمجموعة من الناس.

والخطابة نوعان. خطابة دينية، خطابة سياسية. أما عند اليونـان القديمة فقد كان للخطابة ثلاثة أغراض في عصر الديمقراطية الأثينية.

الغـرض الأول،خطابـة سياسـية فـي اجتماعـات الشـعب (على غرار البرلمانات الحالية). والغرض الثانى، خطابة قانونية فـي المحاكم. أما الغرض الثالث فكـان خطابـة احتفاليـة فـي الأعيـاد والمناسبات.

أشهر خطباء اليونان ديموستينيس **DEMOSTHENES**. وأعظـم خطباء الرومان كان سيسيرو **CICERO**. وأشهر خطباء الأدب العالمى هم خطباء الثورة الفرنسية دانتون، روبسـبيير.**G. J. DANTON , M. ROBESPIERRE**

خطة الديكور **DECOR PLAN**

المقصود بها الرسومات التى يضعها راسم ومصمـم الديكـور لمسرحية ما. وهذه الرسومات تمثل الخطوات الأولى في ميلاد الديكـور والمناظر المسرحية،وأحيانا ما يحتاج مسئول التصميـم إلـى تزويـد المخرج (بماكيت -نموذج **MOCK- UP**) ليجسد الديكور تجسيداً كـاملاً أمام المخرج والممثلين. عادة ما تكون نسبه الرسم أو الماكيت ١:٢٥ أو ١:٥٠ باستثناء الأثاث الذى تكون نسبه الرسم فيه ١:١

وتعمل خطة الديكور على المساهمة في حل مشكلات الحركـة المسرحية، وتنظيم ميدان التمثيل على خشبة المسـرح، وفـى ارتبـاط بالقواعد الجمالية في التشكيلات وبخاصة مشاهد المجموعات البشـرية على المسرح.

الخلفية BACKGROUND

معروفة في الماضي بتعبير PROSPECT .الخلفية تعني الجزء الخلفي من خشبة المسرح، أو الستار الخلفي في المؤخرة، أو ستار السيكلوراما الذي يطوق خلفية وجانبي المسرح دفعة واحدة.

ظهر ستار الخلفية أول مرة في الحياة المسرحية على يد مهندس المناظر الايطالي سبستيانو سرليو SEBASTIANO SERLIO (١٤٧٥- ١٥٥٤م) ثم تطور ليصبح من أهم عناصر المسرحية الإيطالية بعد ذلك. بل والمسارح العربية أيضا.

الخوريجوس KHORÉGOSZ

الخوريجوس ، هو هذه الشخصية التي كان يكلفها الأرخون ARKHON بالإشراف على الرقص والغناء والموسيقى في العروض الإغريقية .وكان يدفع من ماله ما تتكلفه هذه الإعدادات الفنية للعرض المسرحي. كشفت بعض الأبحاث العلمية أن كان له اسم آخر كذلك.

الخيال- الفنتازيا FANTASY

الخيال، هو ما يحدث داخل العقل فقط. وهو لا يكاد يصدق أو يكون متصورا. لقد خلق ذهن الإنسان الحكاية، الأعجوبة، غير الحقيقي،

المنافى للأشياء الواقعية. وكل ما هو غريب يمكن أن ينتمى إلى الضبابية.

كان الخيال والتعبير عنه أحد الأشكال المصاحبة للفنون عبر التاريخ . حيث تضافر الخيال مع العصور الأولى للفن متحدا مع السيمياء والسحر والشعوذة . وفى الآداب نلاحظ وجود الخيال في الحكاية والقصة والرواية،وحتى عصرنا هذا كان للخيال في الصور الأدبية القديمة الشكل الروحى النابع من عالم الأساطير وعالم الآلهة وأنصاف الآلهة.

وقد تواجد الخيال كذلك في القرن العشرين في الآداب الطليعية بصفة خاصة، وفى تيارات ومذاهب أخرى بصورة معتدلة.

خيال الظل SHADOW – SHOW

هو أحد أنواع مسرح العرائس. حيث الشخصيات المسرحية تُصنع من القماش أو الورق المُقوّى،وتُلون بالأسود أو بألوان أخرى لتكتسب علامة من علامات الشخصية ذاتها. وهذه الشخصيات القماشية أو الورقية الكرتونية تستقبل الإضاءة المسرحية من الخلف (خلفية مؤخرة المسرح)، وهكذا تظهر في صورة (الخيال للظل) على مساحة ، أو لنقلُ شاشة المسرح.

يُرجع تاريخ المسرح في العالم هذا النوع من خيال الظل إلى القرن العاشر الميلادي ،وإلى الصين في الشرق الأقصى بمسرحها المسمى (مسرح خيال الظل- YING- HSI) على يد يافان WAYANG – PURVA وقد انتقل خيال الظل من الصين إلى الشرق في بلاد الإسلام بعد القرن الحادى عشر الميلادى. وكان بطله يسمى (القره قوز).

وتجرى الأمثال والحكم على لسانه. إلا أن خيال الظل عند انتقاله إلـى تركيا قد تطور عن ذى قبل. إذ اهتم هذا النوع من العروض المسرحية عند الأتراك بالموضوعات المستقاة من حياة الشـعب، وبخاصـة فـي الجانب الفكاهى والكوميدى منها.

نجح خيال الظل الشرقى، وبواسطة لاعبيه ومحركيه المتجوليـن في الانتقال إلى القارة الأوروبية، ولأول مرة في إيطاليا. وفـى نهايـة القرن الثامن عشر الميلادى كانت ألمانيا قـد عرفـت خيـال الظـل وعروضه، مما شجع كتابها وفى مقدمتهم أخيم فـون آرنيـم ACHIM VON ARNIM على كتابة مسرحيات لخيال الظل. وكانت مسـرحيات خيال الظل أحد الأنواع المسـرحية المستحسـنة فـي بـلاط فـايمر WEIMER . كما دخل خيال الظل إلى فرنسا كذلك في نهايـة القـرن الثـامن عشـر الميـلادى ليحقـق شـعبية كبـيرة فـي عـرض (خيال ظل صينى- OMBRES CHINOISES) علـى يـد الفرنسـى دومينيك سيرافين DOMINIQUE SÉRAPHIN وامتـازت العـروض سواء في الشرق أو في أوروبا بالشعبية الخالصة.

وبعد دخول تقنيات الآلة، وبخاصة في نهاية القرن قبل الفـائت.. القرن التاسع عشر الميلادى، تطور خيال الظل وساعد على هذا التطور التجارب الأوروبيـة التـى اتجـهت إلـى العلميـة فـي التجـارب والتجريب.ودخل خيال الظل إلى بعض عروض الكباريت الفنـى فـي فرنسا . وفى القرن العشرين، نجد الفيلم في السـينما يسـتعين أحيانـا بأشكال خيال الظل داخل إنتاجاته بين الحين والحين.

باب (د)

الدادية DADAISM

يظهر تيار (الدادية) في الفن التشكيلى ما بين سنوات ١٩١٥، ١٩٢٢م بين مجتمعات الحرب العالمية الأولى في أوروبا وفى سنوات خرابها، كتيار متمرد على الخراب والتدهور ،وكخط فنى جديد يُعلن ويزعق بالتمرد من خلال التعبير الفنى، في تأكيد لحرية الشكل تخلصا من قيود التقليدية .

يحطم تيار الدادية الآداب العامة، ويرفع صوته ضد الحدود الطبيعية الجمالية للطبقة الوسطى . وهو كتيار تعزى منطقيته إلى التجريدية . تيار يؤيد التناقض الظاهرى PARADOX(القول الباطل في الظاهر ، لكنه صحيح في الحقيقة)، ويصل التيار في النهاية إلى تيار جامع للمتناقضات تأكيدا لفكرة الدادية التى تعلن(نموذج الحرية الكاملة).

ترتبط الدادية من ناحية التقنية بالتيار التكعيبي في الفن التشكيلى. حيث تستعير الدادية بعضا من العناصر التقنية في التكعيبية، وبخاصة بساطة المونتاج واللصق على اللوحات .

تُعتبر مدينة زيوريخ- في سويسرا- مركز الحركة الدادية في القارة الأوروبية وتحديدا في كباريت فوليتر CABARET VOLTAIRE الأدبى حيث تجمعت هناك أصوات عالية من الأدباء والفنانين والشعراء تريستان تزارا، هـ . بول، هولسون بك والفنان التشكيلى آرب..T. TZARA, H. BALL, HANS ARP ليعبروا عن صورة شاملة من الفوضى والخراب، في استعمال للنفايات والفضلات في رسم لوحاتهم وفى طبيعة ثائرة في الأدب والشعر تفضح خيبة الأمل التى أعقبت الحرب العالمية الأولى.

يشترك في المعرض الـــدادى الأول كـــل مـــن الفنـــانين آرب، كيريكو، أرنست، فيننجر، كاندينسكى، كوكوشكا، موديجليانى، بيكاسو
H. ARP, G. CHIRICO, M. ERNST , L. FEININGER, V. KANDINSKY, O. KOKOSCHKA A. MODIGLIANI , P. PICASSO.

اجتهد الداديون على تجميل برنامجهم بالفن الحديث ،وســـاعدهم على الانتشار في أوروبا وأمريكا (جماعة الداديين) التـــى قـــامت فـــي باريس في نهاية السنوات العشر الأولى من القرن العشرين، والتى كان من زعمائها بريتون، أراجون، سوبول،ألووارد، كرافان
A.BRETON, L. ARAGON, PH. SOUPAULT, P. ALURD, A. CRAVAN.

وفى عام ١٩٢٢ م تُغلق نوادى الدادية أبوابها في باريس وفـــى برلين، حيث ألف هولسون بك جماعة الدادية في ألمانيا.

ثم يظهر تيار دادى آخر عرف باسم (الدادية السياســـية) حمـــل برنامج اليساريين وبرامج أخرى للإصلاح الراديكالى الاشتراكى، وفـــى تضاد مع (الدادية المطلقة) في فرنسا.

ثم يقيم أرنست ، آرب معرضا للفن الدادى في مدينـــة هـــانوفر الألمانية عام ١٩٢٢م. وبعدها... يُسدل الستار عن هذه الحركة لتدخـــل في نطاق تاريخ الفن المعاصر.

دافيد بيلاسكو — DAVID BELASCO

مـــن مواليـــد ســـان فرانسيســـكو SAN FRANCISCO فـــي ١٨٥٩/٧/٢٥، والمتوفـــى فـــي نيويـــورك NEW YORK فـــي ١٩٣١/٥/١٥م.

كاتب درامي ومخرج مسرحي ومدير فني للمسرح. بدأ الحيـــاة الفنية ممثلا، فمساعدا للإخراج في المسرح. في عام ١٨٨٢م يُعهد إليــه بإدارة مسرح ماديســــون MADISON SQUARE THEATRE فـــي نيويورك. وفى المسرح يخرج دراماته بنفسه . يدير بيلاسكو بعد ذلـــك عدة مسارح أمريكية. وفى عام ١٩٠٦ يشيد دارا مسرحية جديدة حملت اسمه (مسرح دافيد بيلاسكو) .

تتميز أعمال بيلاسكو الإخراجية بالخلط بين اتجاهين رئيســـيين في عالم المسرح.فهو يمزج بين الرومانتيكية والطبيعية. وهو ما أعجب وأسكر رواد مسرحه في بدايات القرن العشرين ، فكانت العـــروض لا تُغرق في الطبيعية التى كانت تسيطر على عروض مسارح العـــالم. إن ذكاء بيلاسكو يبدو في العملية الكيميائية التى خلط بها النوعين في كثير من الحذر، ومن إدخال العنصر الرومـــانتيكى فـــي تركيبـــه العـــرض المسرحى ، في استغلال للخيال والإيهام والألوان.. العناصر التى تتميز بها الرومانتيكية، وسط تحقيق حقيقى صادق للبيئة، وتقنيـــة مســـرحية عصرية.

ترك دافيد بيلاسكو كتاب نظريا للمسرح عنونه بالآتى:

١- المسرح عبر باب خشبة المسرح- عام ١٩١٩م

THE THEATRE THROUGH ITS STAGE DOOR.

دافيد جاريك DAVID GARRICK

مـــن مواليـــد هـــيرفورد HEREFORD فـــي ١٧١٧/٢/١٩، والمتوفى في لندن LONDON فـــي ١٧٧٩/١/٢٠م. ممثـــل وكـــاتب

درامى ومدير فنى مسرحى إنجليزى. وجاريك واحد من أعمدة المسرح الإنجليزى في القرن الثامن عشر الميلادى.

بعد تمثيله لدور ريتشارد الثالث في دراما شيكسبير على مسارح لندن في عام ١٧٤١م، يقيم ضجة جماهيرية واسعة من جراء إجادته لهذا الدور الصعب عند الشيكسبيريات. ولا تزال كلمات الممثل الإنجليزى (كوين QUIN) والتى أطلقها على مسمع من المتخصصين المسرحيين آنذاك.." إذا كان لهذا الممثل الجديد حق في إبراز شيكسبير هكذا كما قدمه، فاننى ومعى كبار ممثلينا نكون قد أخطأنا في المهنة".

يلتفت مسرح درورى لين DRURY LANE للشاب جاريك ويتعاقد معه في عام ١٧٤٢م. وفى حدود أربعة وثلاثين عاما حتى عام ١٧٧٦م يقدم جاريك أكثر من مائة دور مسرحى، بينها ١٨ دورا بطوليا من مسرح شيكسبير ، مثّل (هملت، ياجو JAGO، عطيل، أنطونيوس وغيرها).

وظّف جاريك ثقافته المسرحية للنمو بمستوى الدراما الإنجليزية، حينما كتب مقدمات وخاتمات شعرية نمق بها دراماته التى كتبها. فرفع أحاسيس الجماهير وجمالياتها وأذواقها إلى مستوى يفوق مستوى الأدب الدرامى لذاته.

دخول COMING IN

المقصود بالدخول، هو الظهور للممثل لأول مرة على خشبة المسرح في دور من أدوار المسرحية في العرض المسرحى. باستثناء الممثل أو الممثلين الموجودين على خشبة المسرح- بحكم طبيعة أدوارهم - قبل رفع ستار البداية.

والدخول يعنى بدء مشهد جديد أمام الجمهور. ومهمة الممثل (الداخل) للمرة الأولى، وحتى قبل أن ينطق بحواره على المسرح ،أن يُوضح ويُشعر الجماهير- وفى سرعة خاطفة كالبرق- مَنْ هو هذا الإنسان بالنسبة إلى الشخصيات الماثلة على خشبة المسرح. هل هو غريب؟ أم هو قريب لإحدى الشخصيات؟ أم أنه أحد المعارف فقط؟

كما أن عليه أن يُبرز- من خلال الدخول،ومن ثَم التمثيل وتأدية الدور- مصدر حضوره الذى أدى وأودى به إلى هذا الدخول.. أى الحضور على خشبه المسرح. هل هو قادم من نفس المدينة؟ أم هو قد أتى من حجرة مجاورة لخشبة المسرح؟

ثم عليه بعد ذلك أن يُحدد علاقته بالحدث القائم، بمعنى.. ما هى علاقته بالمشهد الذى يدخل فيه؟ ولماذا حضر إلى الخشبة؟ وماذا يريد أو يبغى؟

ولما كان لهذا الدخول تعقيداته ومتشابكاته. فإن كثيرا من المؤلفين الدراميين يلجأون عند كتابة الدراما إلى التعرض لشخصية القادمين (الداخلين إلى المسرح مؤخرا)، فيكتبون حوارا يتحدث عن الشخصية القادمة، خاصة في حالة أهميتها في الدراما. ويتبادل الممثلون الموجودون على المسرح هذا الحوار،كتعريف (للداخل) بماهيته وشخصيته وهيأته ومظهره في كثير من الأحيان.

وإضافة إلى ما تقدم، فإن على الممثل (الداخل) إلى المسرح أن يستثمر كل المقدمات التى أُثيرت حوله، فيشعُر الجماهير المشاهدة- وبصدق- من أين أتى؟ وماذا كان يفعل مباشرة قبل أن يخطو على خشبة المسرح؟

معنى كلمة دراما باليونانيـــة DRAMA= الحـــدث. والدرامـــا والملحمية والشعر ثلاثة فروع أو حلقات للنوع الأدبى الواحد.

كلمة(دراما) تعنى إبراز الأشياء مـــن واقـــع الحـــدث وحـــده، وبواسطة حوار يؤديه ممثلون، يتضمن منولوجات وديالوجات مسرحية. ولا حياة للدراما بغير هذه الوظيفة،والتى تختلف عن الشعر كثـــيرا. لا يستطيع الكاتب الدرامى أن يشرح، أو يُسهب، أو يفســـر كمـــا يفعـــل الشاعر في القصيدة، إذ الاستطراد أو الوصف أو الرويّة مرفوضة فـــي العمل الدارمى، مع أنهم مطلوبون في العمل الشعرى.

تستعمل الدراما الكورس والمجموعات (كمـــا فـــي المســـرح الإغريقى) كأساس عضوى وجوهرى متضافر مع غيره من العنـــاصر الدرامية الأخرى. كما يمكن للدراما أن تستعين بالراوى(كما في مسرح برخت العصرى أيضا). لكن هذه الاستعانة تكون في المرتبة الثانيـــة، بعد الحدث الذى يحتل عادة المقام الأول.

والحوار هو الوسيلة الجوهرية في الدراما. وهو من شأنه تشريح الشخصيات وتحديد الأبطال الدراميين، وتحديد ونسج علاقاتهم مع بقيـة الشخصيات والأدوار المسرحية الأخرى من ناحية،ومع مواقفهم الدرامية من ناحية أخرى.

والدراما، هى النوع الأدبى المؤثر الذى يسمح بـــالتداخل فـــي التعبير.. بمعنى تقسيم الحـــوار علـــى أكـــثر مـــن شـــخصية. وهـــى (أى الدراما) تربط جميع هذه الشخصيات وحواراتها فـــي موضـــوع واحد. ففيها يقدم (المنولوج MONOLOGUE) التعبير عـــن المواقـــف الحساسة والداخلية والنفسية المضطربة (منولوج شيكسبير فـــي درامـــا هملت.. أكان أنا.. أم غير كائن.. تلك هى المسألة). ومثل هذه المواقف

لا يصلح للتعبير عن تضاد النفس الداخلية فيـــها إلا شـــكل المنولـــوج الدرامى. ومن الطبيعى أن تخضع اللغة المختارة لطبيعـــة المشـــهد أو الموقف الدرامى. كما من المستحسن أن تصبح اللغة مناسبة للشخصيات وانفعالاتها، لأن الأحداث في الدراما تتطور من واقع حوار الشخصيات المسرحية.

ترتبط الفروق بين الدراما والملحمية بتعبير (ملحمى) يُفضـــى إلى الماضى أو التاريخ عند عرض الأحداث.. هذا في الملاحم. أما فـــي الدراما فإنها تعرض الحى والواقع والحدث الآنى والتصرفات، وأمـــام حضرة وحضور الجماهير، ومن خلال أحـــداث تعـــرض الموضـــوع طازجا وفعالا.

لا توجد درامات تُكتب للكتابة فقط، وتُمنع من أن تعتلى خشـــبة المسرح (كما يقال عن درامات توفيق الحكيـــم وعبـــد الله القويـــرى). فالدراما مُثلت أو لم تمثل تحتوى على عنـــاصر الدرامـــا وأبجديـــات العرض المسرحى في شـــكلها المنولوجـــى والديـــالوجى والمنظـــرى والحدثى. بالإضافة إلى الموضوع والشخصيات التى تحمل على أكتافها إيصال وجهة النظر الأدبية، والآراء المنادية باتجاه (الدرامات التـــى لا تُمثل) تشطر الدراما إلى شطرين على أساس غير سليم، وتتناقض مـــع الأسس العلمية لمفهوم الدراما.

والوقت الذى تُمثـــل فيـــه الدرامـــا مُحـــددٌ بطريـــق العـــرف الطبيعى.وقد يُضعف طول الدراما من شغف الجمهور المشاهد أو يشتت ذهنه بالتعقيد وبتسرب الأحداث لكثرتها. كما أن تعدد الاستراحات فـــي الدراما قد يهز العمل الفنى كعـــرض مســـرحى أو هـــى قـــد تصيـــب الاستمرارية بالوهن وعدم الانطلاق . وطول الدراما يقع ما بين ثـــلاث وأربع ساعات في العرض المسرحى الواحد.

تؤثر إمكانيات خشبة المسرح كثيرا على حد بعيد في الدراما.ومن الصعب اليوم تقديم الدرامات الإغريقية الأولى دون الفراغات والمساحات التى حددها العصر القديم.

إن مؤثرات التقنية في المسرح الحديث تعطى فرصا غالية للدراما للتغيير، وسهولة، وسرعة الانتقال (كما في مشاهد مسرح شيكسبير المتكررة دوْما).

كما أن استعمال شريط السينما،والفانوس السحرى في العروض المسرحية يعكس تجديدات العصر التقنية لكل أنواع الدرامات قديمها وحديثها. وقد أقر نظريو المسرح أن هذه الوسائل الحديثة تُريح الجماهير وتكسب اهتماماتهم وانفعالاتهم واستحساناتهم في القرن العشرين. وذلك عندما تُغير التقنية الصورة البصرية والديكورات المتحركة وغيرها من ابتكارات تقنية في المسرح الحديث. لكنهم أقروا أيضا بتضاربها مع المضامين الجادة والهامة التى تحملها الدراما في تكويناتها الأدبية، على اعتبار أن هذا الشكل العصرى يلمس الجماهير ويؤثر عليها، ويصرفها- في أحيان كثيرة- عن متابعة أهميات الدراما من فكر، كما يخفف من الارتباط بأصول ومعانى الحوار.

والدراما هى أقدر الحلقات أو الأنواع الثلاثة السابق الإشارة إليها على إبراز المضمون الدرامى للأدب بطريقة مكثفة،متقدمة بذلك على الملحمية والشعر.

مرّ التركيب الأدبى للدراما بعدة مراحل. لكن أغلب هذه المراحل احتوى على التصنيفات التالية: مقدمة الصراع. وهو ما يطلق عليها (الافتتاحية أو البرولوج PROLOGUE).

ثم المعرض العام أو مدخل المسرحية. ويسمى (الفصل الأول). حيث يتم فيه الشرح والإبانة.

ثم تتبع صلب المشكلة أو (العقدة) والتى عادة ما تحتل (الفصل الثانى) حيث يقوى الصراع وتتجسد التضادات الدرامية حتى تصل إلى القمة أو (الذروة CLIMAZ).

وتنتهى الدراما (بالحل)، وهو الجزء الأخير في (الفصل الثالث).

أما في المسرحيات ذات الخمسة فصول، فيمتد فيها الصراع والعقدة إلى الفصلين الثالث والرابع، في حين يُقدم الفصل الخامس والأخير (الحل) في النهاية.

وفى المسرحيات المبكرة أثناء عصر القرون الوسطى والعصر الجديد، كانت تُمثل مسرحيات وسطية تتخلل الاستراحات بين الفصول الأصلية للدراما.(ونقصد بالعصر الجديد هنا عصر النهضة الأوروبى) وبالنظرة الكلاسيكية، تتفرع الدراما إلى فرعين رئيسيين هما التراجيديا، الكوميديا.. أى المأساة والملهاة .في التراجيديا تتصادم الصراعات وتقود إلى موت البطل التراجيدى أو سقوطه على الأقل، رغم محاولاته الانتصار... ولكن هيهات.

أما في الكوميديا، فان شخصياتها تتخلى عن عظمة البطل التراجيدى لتضع بدلا منها شخصيات مضحكة، نصيبها ضيّق في الحياة، لكنها شخصيات لا ترقى بالجماهير إلى الحزن أو اليأس .

والبناء الدرامى للتراجيديا محكم ومنطقى بحكم الظروف التى تفرض وتحكم(كالقضاء والقدر، وأحكام آلهة اليونان وأنصاف الآلهة). بينما يصبح البناء الدرامى في الكوميديا سائرا في ردهات الصدفة المضحكة بانيا نفسه على عناصر مثل سوء الفهم واللبس وسوء التفاهم. وكلها عناصر تؤدى إلى الضحك والترويح النفسى.

وبين النوعين (التراجيديا والكوميديا) عرفنا مؤخرا نوعا وسطا يوصف(بالوسطية) وهو نوع يجمع بين عناصر التراجيديـــا وبعــض عناصر الكوميديا أطلق عليه اسم (التراجيكوميديا).

وبصرف النظر عن التقسيم الكلاسيكي للدراما. فإنها تنقسم أيضا إلى نوعيات كثيرة. فعرفنا درامات الهدف، والدارما التحليلية والدرامـــا القومية، درامات الأفكار، الدراما الإنسانية، الدراما البرجوازية،درامات المواطنين (درامات الطبقات الوسطى)، الدرامـــا التاريخيـــة، الدرامـــا الحياتية، الدراما الدنيوية، الدراما الرعوية ، الدرامات الشعبية، الدرامـــا العاطفية، درامات عصر النهضة أو الإحياء،دراما العصر الفيكتورى... وغيرها من أنواع كثيرة.

وكلها تحتوى على خصائص معينة تحمل علامات لتســميتها أو لعصورها. فدرامات الهدف التى تعمل جاهدة على إثبات موقـــف هـــو المصيبة بعينها، تختلف مثلا عن الدراما التحليلية التـــى تقــدم نفــس المصيبة من البداية وفى مباشرة، ثم تعمل على تعميق فكرة الكارثـــة أو المصيبة بالأحداث والمنطق والتحليل والتفصيص حتى تصل إلى غايتها في النهاية.

ونلمح في أسماء الدرامات الكثير من الأنـــواع فــهناك درامــا الشخصية الواحدة (مونودراما) MONOARAMA – مسرحية مذكـرات رجل مجنون عن قصة الروسى جوجول والتى قدمها المسرح الفرنســى لأول مرة بشخصيته واحدة) وكذلك بعض مسرحيات أنطون تشـــيكوف (ضرر التبغ).

كما نعثر على دراما الشخصين DUODRAMA مثل مسرحيات (أحلام جبل جاليرت لكارنتى فرانس، المرجيحة لوليم جيبسون). ثـــم درامات الشـــخصيات المزدحمـــة، والتـــى تمتلـــئ بـــأدوار صامتـــة PANIOMIME.

كما أن العرض الدرامى له أشكاله المتعددة هو الآخــر. علــى غرار الدرامات الموسيقية التى تصاحب الموسيقى فيها العرض الفنــى، وتؤديها شخصيات تغنى في الأوبرا والأوبريت، وترقص في درامــات الباليه، وتشترك في المسرح العرائسى حيث يُستبدل الإنسان بالعروســة الخشبية، أو يتزامل الممثل مع الدمى في آن واحد.

ثم هناك الدرامات الاجتماعية،والدرامات الفلسفية(ألبيركــامى، جان بول سارتر) وكلها تبنى أفكارها على فكر فلسفى راقى.

فإذا ما تعرضتُ لتاريخية الدراما، وجدت أنها نشأت عند أغلــب الشعوب من الطقوس الدينية ومن العبادات (راجــع مســرح الشــرق الأقصى في الصين واليابان)، مصحوبة بالرقص والغناء (أعياد الآلــه ديونيزوس في المسرح الإغريقى)، وبحوار الشــخصية الواحــدة، ثــم ديالوج الشخصيتين الثنائيتين، ثم بدخول الممثل الثالث وبقية شــخصيات الدراما. وهو ما يتضح في العصر اليونانى في درامــات اســكيلوس، سوفوكليس، يوريبيدس، أرسطوفانيس، إلى جانب أشعار هومــيروس. عند الثلاثة الأُول في التراجيديا،وعند الرابع في الكوميديا .

وفى تطور الدراما، والكوميديا بصفة خاصة عنــد الرومــان، نعرف كوميديات بلاوتوس، ترنتيوس. وبينما تغط القــرون الوســطى المظلمة من القرن الخامس الميلادى وحتى القرن الخامس عشــر فــي سبات عميق وانحطاط فكرى مجدب، نتعرف في الشرق علــى الأدب الهندى في القرن الخامس الميلادى (كاليداسا) وفى القرن الثالث عشــر الميلادى على الأدب الصينى، وعلى مسرح (النو **NO**) في اليابان ابتداء من القرن الرابع عشر الميلادى وحتى بزوغ فجــر عصــر النهضــة الأوروبى، الذى يظهر فيه لوب دو فيجا في أســبانيا، بــن جونســون وكريستوفر مارلو وتوماس كيد ووليم شيكسبير في إنجلترا. ثم ظــهور عباقرة الدراما الكلاسيكية الفرنسية بييركورنى، جان راسين،موليــير .

الأول والثانى بالتراجيديا، والثالث بالكوميديا. كما نجد الكلاسيكية الألمانية تزدهر على يد ليسنج، جوته، شيللر. ثم يظهر إبسن في النرويج، إلى جهود المسرحية الاجتماعية ومسرحيات الطبقة المتوسطة.وكذلك درامات كل من برناردشو وتشيكوف.تظهر درامات الواقعية الاشتراكية بعد ذلك على يد جوركى وفيسبيانيسكى في الاتحاد السوفيتي، ثم برخت بأطوار دراماته المتعددة في القرن العشرين.

تُحدد المذاهب المسرحية الفنية كل هذه التصنيفة الدرامية الغالية ومنها التعبيرية عند كايزر، تشابك. والطبيعية عند زولا، هاوبتمان ثم المستقبلية عند مارينتيى وماياكوفسكى، الرمزية عند ماترلنك والتياترالية عند المخرجين السوفيت تايروف، والألمانى بيسكاتور، مايرهولد . ثم الوجودية على يد كامى وسارتر.

الدراما الراقصة (دراما الرقص) DANCE DRAMA

الدراما الراقصة هى أحد الأنواع الهامة لفن الرقص المسرحى. ولُدت هذه الدرامات على يد نوفر J. G. NOVERE (١٧٢٧- ١٨١٠م) ، فيجانو S. VIGANO (١٧٦٩-١٨٢١م). وهى نوع خاص يختلف عن النوع الآخر المسمى بـ(الرقص الدرامى).

نعنى بالدراما الراقصة أو دراما الرقص هذا النوع من التكوين الفنى الحامل للعناصر الدرامية حتى ولو لم يكن العمل الفنى مكتملا بالتكوين الدرامى السليم. وعلى ما تقدم، فالدراما الراقصة تختلف عن العروض الراقصة في الهند أو الصين.

ولدت هذه الدرامات في القرن الثامن عشر الميلادى. لكنها لم تستمر طويلا. إلا أن بادرة لعودة ظهورها من جديد تظهر في القرن

العشرين في الباليه الروسى. لكن سرعان ما يتحول هذا الباليه إلى شكل آخر يُرى في دراما الباليه ذات الفصول الثلاثة كما تشير بذلك عروض السوفيت في(روميو وجولييت ، نافورة سراى باختشى).

الدراما السيكولوجية PSYCHOLOGICAL DRAMA

نقصد بالدراما السيكولوجية،هذا النوع من الدرامات الذى لا يتتبع أو يتوخى أحداثا فيزيكية. وبدلا من هذه الجهود الجسدية، فان الدراما السيكولوجية تسعى جاهدة إلى التركيز على مصدر الإبداع من داخل النفس البشرية، لترصد كل التحركات والتغييرات الداخلية التى تتطور فيها الشخصية المسرحية(نفسيا).

لذلك يبدو المسرح في هذه المسرحيات ،وكأنه في حالة جامدة ساكنة STATIC، مع أن شخصياته تغلى وتتفجر من عوالمها الداخلية والحسية. أو هى تعانى من كبت وضغوطات وأفكار في قمة غليانها واضطرابها النفسى. هذه الحالات الداخلية في الدراما السيكولوجية تقود إلى صراعات غاية في القسوة والمرارة. ونظرا للطبيعة الخاصة لهذه الدرامات، فإن أنواعا درامية كثيرة لا تصلح لها. فالدرامات الشعبية، أو الدرامات الارتجالية لا تجد لها مكانا أو نجاحا في مثل هذه الدرامات. وبالتالى فليس باستطاعة كل الممثلين التعرض للدرامات السيكولوجية. لعلها تكاد تكون وقفا على الممثلين النابهين والمثقفين العقلانيين، المتمتعين بخلفية أدبية وخلفيات ثقافية متنوعة. يكمن نجاح هذا النوع في الحجم النفسى الذى يُصنف الشخصيات المسرحية، وفى حقيقته وموثوقيته، للوصول إلى نفس الجماهير عبر قناة أساسها صعود

(العلاقة التشكيلية النفسية) في حالة تماسك وتضافر مُصدّق، ينتقل من الممثل إلى المتفرج في حالة الدراما السيكولوجية.

تتدرج أعمال جان راسين JEAN RACINE (١٦٣٩- ١٦٩٩م) أندروماك وبيرينيس وفيدرا , ANDROMAQUE BÉRÉNICE, PHEADRA في القرن السابع عشر الميلادى إلى الدراما السيكولوجية .

يُعتبر العصر الذهبى لهذه الدرامات هو نهاية القرن التاسع عشر الميلادى، بظهور درامات إبسن وهاوبتمان IBSEN, HAUPTMANN، ثم درامات تشيكوف في بدايات القرن العشرين.

وتمتد الدراما السيكولوجية إلى منتصف القرن الحالى في أعمال الأمريكيين يوجين أونيل EUGENE O'NEILL وتينيسى وليامر TENNESSEE WILLIAMS.

وقد استعمل الروسى ستانسلافسكى في تقنيات فن الممثل التى أوجدها في طريقته التعليمية عناصر السيكولوجية،واستغلها استغلالا جيدا في تعريف الممثل ببواعث الدور الداخلية، وخصص كتابا من كتبه بعنوان(إعداد الممثل- RABOTA AKTYORA NAD SZOBOJ من جزأين في عام ١٩٣٨م.

الدراما الشعرية VERSICULAR DRAMA

المقصود بالدراما الشعرية، هى الدراما التى تُكتب بالقالب الشعرى. كانت الدرامات الإغريقية تكتب شعرا وكتب شيكسبير دراماته بالشعر المسمى BLANK VERS(الميل إلى الرّحم) وبرع الدرامى الفرنسى الكساندرين ALEXANDRIN في تحديد الصيغة

الشعرية لدرامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة. كما احتوت الرومانتيكية على درامات كُتبت فيها حوارات شعرية. وأعادت الرومانتيكية الجديدة قوة الشعر وسحره إلى أعمالها الدرامية.

إلا أن الطبيعة تقضى على ما قطعته الدراما الشعرية من طرق طويلة. واليوم من النادر أن نحصل على دراما شعرية جيدة الصنعتين الأدبى الشعرى والفنى الدرامى معا.

دراما صورة الحياة LIVING DRAMA

هى نوع أدبى درامى ضعيف المضمون،هزيل الأحداث، يتوخى إبراز أحدث الحياة العادية أو عَرْضاً أو أمارة من أمارات اليوم العادى في اهتمام – غير مطلوب للدراما- بالطبقات الاجتماعية أو علاقات الشخصيات فيها، وبالصورة الكوميدية التى غالبا ما سوّرت وحددت هذا النوع من درامات صورة الحياة.

وجد هذا النوع مجاله في الدرامات الطبيعية وفى درامات كانت أماكن المشاهد فيها تجرى في بيئة فلاحية في الريف. وفيما يخص تحليل دراما صورة الحياة في طبقات المجتمع، وفى التناقض بين صور الحياة، فقد كان التعبير الفنى لائقا ومناسبا للدعاية ليس إلا .

وهى درامات تفتقد إلى عناصر العمل الدرامى الرصين. فقد خلت من التوتر والتطور، وعلى ذلك فقد ظهرت جامدة غير حية STATIC وفاقدة للنوعية الدرامية.

هو نوع من الدرامات، نجد فيه الحوار، ويشبه في مظهره الخارجى الدرامات المسرحية، لكنه لا يصلح للتمثيل على خشبة المسرح. ويُصنف تحت اسم درامات الكتاب التى تصلح للقراءة أو المطالعة فقط .تعتمد هذه الدرامات على الملحمية ،وعلى الإنشائية الفلسفية في موضوع الكلام. وهذه وتلك ليستا لغة درامية لدنة أو طيعة في يد ولسان الممثل المسرحى ، لأنها تعوق رسم الشخصية أو تطورها في طريق الإبداع التمثيلى. كما أن درامات (الكتاب) عادة ما تمتلئ بالشخصيات الكثيرة، وبالأماكن المتعددة التى لا تتناسب مع أعراف المسرح.

ونجد في أعمال المسرح العالمى الكثير من درامات الكتاب. فدراما سنكا **SENECA** المعنونة سلستينا **CELESTINA**، والجزء الثانى أو القسم الثانى إن أردنا الدقة لدراما فاوست **FAUST** لجوته **GOETHE**،ودراما كاين **KAIN**لبيرون **BYRON** تنتمى كلها إلى هذا النوع الأدبى.إلا أن بعض المخرجين الحديثين- رغم ذلك- يحاولون التجريب بإخراج هذا النوع على خشبة المسرح. وهم في هذه المحاولات يبحثون قدر جهودهم لاكتشاف المواقف الدرامية التى تكمن خلف الحوار الفلسفى، للعبور بهذا النوع إلى النجاح.

دراما ما فوق العقل (اللادراما) ANTIDRAMA

يعرف هذا النوع باسم (اللادراما **ANTIARAMA**). وهو تيار حديث ولد عام ١٩٥٠ أو ١٩٤٩م في العاصمة الفرنسية باريس.

وأهم عناصر هذا التيار هو تصوير العالم وصورته،وقد فقــدت فيها الفضيلة والقيم الإنسانية كل محتوياتها. على اعتبار أن الناس ليسوا بمستطيعين فهم بعضهم البعض، أو التعاون بينهم وفق لغـــة مشـتركة واحدة يتحدثون بها جميعا.وهم عبثا يواجهون بعضـــهم بالعبـارات أو الكلمات . لكن معانى هذه العبارات أو الكلمات. تسقط في بحر عميــق القرار، وتقطع على الناس معانى اتصالاتهم وكذلـك إمكانيـة حـدوث التلاقى بينهم.

هكذا عملت درامات ما فوق العقل التى عُرفــت كذلـك باســم ABSURD على إلغاء (لغة الكلمات) ضمن تجاربها الأدبية، وأقــامت مكانها وبدلا منها وسائل تعبيرية أخرى صدّرتها مسرحياتها وآدابـــها. وأصبحت اللغة لا تعبر عن التفكير أو تظل كما كانت قبلا إحدى وسائل الفهم والاتصال، بل أضحت مثل شرنقة غريبـــة الأطـوار لا يمكــن التعرف على كنهها أو فهم محتواها.. شرنقة مجهولة الهوية، تُدرعلـــى الإنسان المضغوط الخوف والهلع والمصير المظلم المرعب من حياتـــه ومستقبلها . وهو ما أوصل البطل الدرامى في درامـــات اللادرامـــا أو درامات (الأبسيرد) إلى شكل تراجيدى عنيف شاذ .ومن الطبيعـــى أن الأحداث المسرحية التى تسير بلا منطق تؤدى- بالطبيعة أيضا- إلـــى سقوط بعيد بعيد عن المنطق أيضا.

ورغم كل هذه الخصائص ، فان هذا النوع من الدرامات يبـــدو مكتملا تماما. ومتطابقا مع منطقه المعكوس المناهض لمنطـــق الحيـاة والوجود. إذ أن التعارضات والمتناقضات فيه تُبنى وتركب إلى جـــانب بعضها البعض لِتكوّن في النهاية دراماتورجية خاصة به، تسيطر علـــى المسارح الأوروبية منذ خمسينيات القرن العشرين على يــد كــل مــن بيكيت، يونيسكو، جان جانييه، فردناند أربال، آرثر أداموف، هـــارولد بنتر.

S. BECKETT, E. IONESCO , J. GENET, F. ARRABAL, A. ADAMOV, H. PINTER.

واليوم في تسعينيات القرن الماضى خفت حدة التيار كثيرا. لـــم تعد خشبات المسارح تتسابق إلى عرضه ، لأنه يثير خواء وفراغا فـــي الحياة الإنسانية المعاصرة،وفى المنظر المسرحى نفسه، وفـــى تعطيـــل الطبيعة ،وفى الرداء السرمدى الذى يضعه على خشبة المسرح.. بـــلا أصل ، أو بصيص من نور الحياة وأمل المستقبل.

دراما الأبسيرد ABSURD DRAMA

تيار درامى ازدهر بعد الحرب العالمية الثانية. تعود بداية التيار إلى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى إلى الفرنســـى ألفريـــد جـــارى ALFRED JARRY (١٨٧٣ - ١٩٠٧م) الشاعر والدرامى الفذ عندمـــا قدم درامته بعنوان (إبى ملكا UBU ROI) والتى أثارت ضجة عنيفـــة يوم عرضها الأول في عام ١٨٩٦م. كما شارك في إثراء هـــذا التيـــار لدراما الأبسيرد كل من جان كوكتو ، ميشيل دى جيلديـــرود MICHEL DE GHELDERODE (١٨٩٨- ١٩٦٢م) الدرامى البلجيكى. هـــذا التيار الأبسيردى فى الدراما الذى اتخذ له وسائل تعبيرية خاصة.

وبتطور التيار بعد الحرب العالميـــة الثانيـــة تظـــهر الأعمـــال الدرامية عند المحاولات الأولى في آداب الروسى الأصـــل الفرنســـى الإقامة آرثر أدامـــوف ARTHUR ADAMOV (١٩٠٨-١٩٧٠ م)، والرومانى الأصل الفرنســـى الإقامـــة يوجيـــن يونيســـكو EUGÈNE IONESCO(مـــن مواليـــد ٢٦/١١/ ١٩١٢م) ، صمويـــل بيكيـــت

SAMUEL BECKETT (١٩٠٦/٤/١٣ - ؟)، والفرنسي جان جانييه JEAN GENET (من مواليد ١٩١٠/١٢/١٩م).

يلحق بتيار دراما الأبسيرد كُتاب أوروبيون آخرون مثل جـــان تارديه JEAN TARDIEU، دينو بوزاتى DINO PUZZATI، جـــاك جلبر JACK GELBER ،هارولد بنتر HAROLD PINTER.

تتميز دراما الأبسيرد بـــ(اللاحقيقية)، وبأنها تتعمد بناء مواقــف درامية غريبة غير عادية وغير مألوفة(كما عند بيكيت في درامته نهاية اللعبة من فصل واحد طويل، حيث يضع بطلى الدراما طـــوال الزمـــن المسرحى تقريبا في صفيحتى قمامة).

ليس في دراما الأبسيرد بطولة أو شـــخصيات متمركـــزة فـــي الحدث المسرحى. لكنها عادة ما تكون شخصيات نماذج شاذة تعانى من حياتها،أو هى تتعامل مع رغباتها للوصول إلـــى تحقيـــق شـــىء مـــا (كما في دراما الكراسى ليونيســـكو LES CHAISES ذات الفصـــل الواحد الطويل، حيث يملأ العجوز الحجـــرة علـــى خشـــبة المســـرح بالكراسى تلو الكراسى لرغبته في انتظار زوار مهمين .وعندما يحـــس بوصولهم، لا يستطيع الحركة داخل الحجرة المزدحمة).

إن أهم ما تُركز عليه درامات الأبسيرد هو عـــامل المجـــاز أو الرمز ALLEGORY بمعنى الرمز إلىالعالم وقد خلا من الفهم ومـــن المنطق، وسط عناصر درامية غير متوقعة على الإطلاق، تبعث علـــى الخوف والاضطراب.

لذلك تلجأ درامات الأبسيرد إلى الغاء الحدث الدرامى، لتســـتبدله بـــ(الموقف الغريب الواحد- GRIMACE) الذى يـــؤدى إلـــى التـــهكم والسخرية. حوار دراما الأبسيرد يثير الملل، متكرر وغير متسلســـل أو متناسق. هكذا أراده كُتابه. وهو في النهاية بلا دراما أو درامية، وبـــلا أبطال دراميين، تغيب عنه ديالوجات ألفناها في تاريخ الأدب المسرحى.

والعلاقات الداخلية في الأبسيرد تُشبه إلى حد كبير نفس العلاقات في الآداب السريالية(الفوواقعية- SURREALISM). وتميل الوسائل السمعية المستعملة فيها إلى الضوضاء والجلبة والطّقة، وخليط من الموسيقى غير المبررة أحيانا بالمنطق أو بغير المنطق.

الدراما الأخلاقية MORAL DRAMA

الدراما الأخلاقية هى أحد الأنواع الأدبية المعروفة في عالم المسرح. تكون الدراما في هذا النوع درسا أخلاقيا، أو أثرا أدبيا ينطوى على الدرس الأخلاقى أو على قواعد خاصة في السلوك. والأخلاقية هى الانسجام مع المثل الأخلاقية العليا بالتعبير عن الخواطر في الأخلاق.

يعود أصل هذا النوع إلى عصر القرون الوسطى، حينما وقف الإنسان المسيحى المتعبد أمام نزواته ورغباته (كما في دراما كل واحد- EVERYMAN في المسرح الانجليزى)، ودراما ELCKERLYCK في الأراضى الألمانية التى استقى منها هوفمنستال HOFMANNSTHAL درامته المعروفة باسم (أى إنسان JEDERMANN) فيما بعد. هذا العرض الذى حقق به المخرج النمساوى ماكس راينهاردت MAX REINHARDT نجاحه الساحق عند عرضه عام ١٩٢٠م في المسرح الصيفى بسالسبورج- النمسا.

وتنتمى الدراما الإنجليزية(قلعة المثابرة- CASTLE OF PERSEVERANCE) ودراما إنجليزية أخرى بعنوان(الجنس البشرى MANKIND) إلى هذا النوع من الدرامات الأخلاقية.

وبتطور هذا النوع من الدراما بعد عصر الإصلاح الانجليزى، دخل الجدل والمناظرة في تركيبها،وأثرت الدراما بالتعرف على

العناصر العالمية والإنسانية. الأمر الذى تـــرك للمســـرح شـــخصيات أخلاقية على غرار شخصية(فـــايس- VICE) بكوميديتـــها الرائعـــة والإنسانية في مسرحيات القرن السادس عشر الميلادى في إنجلترا.

دراماتورج الراديو RADIO DRAMATURG

هى وظيفة من الوظائف الدرامية،التى يقوم بها فنان متخصـــص في علم الدراماتورجيا في الإذاعة. ومهمة هذا الدراماتورج تتحدد فـــي إعداد التمثيليات الإذاعية (دراميا). بمعنى مراقبـــة الجوانـــب الأدبيـــة والدرامية للتمثيلية، ونقدها، وتعديل عباراتها لتناسب الشـــكل والمعنـــى الدراميين.

يُختار دراماتورج الراديو عادة من بين رجال الدراماتورج فـــي المسرح. وهم رجال مؤهلون لذلك بحكم دراسة علمية ســـابقة لـــلآداب وعلوم الجمال والموسيقى. وعارفون كذلك بتقنية الإذاعة.

الدراماتورجيا DRAMATURGIA

علم الدراماتورجيا، عادة ما يطلق عليـــه علـــم فلســـفة الفـــن المسرحى . وهو العلم الذى يبحث في القوانين الداخلية للمسرحية . وفى قواعد البناء الدرامى.. تاريخها وأشكالها وأنماطها وفى عمليات التـــأثير المسرحى.. أسبابها وبواعثها ومبرراتها.

وعلم الدراماتورجيا معروف في فرنسا باسم (كتابـة الدرامـا). وقد قُسّم العلم إلى فرعين أساسيين الفرع الأول، هو المبحث النظـري THEORY، والفرع الثانى، هو المبحث العملى PRACTICE.

يُرجع التاريخ انبثاق المبحث النظرى الأول إلى الألمانىجوتهولد أفرايـم ليســنج GOTTHOLD APHRAIM LESSING(١٧٢٩-١٧٩١م) الذى قعّد لهذا المبحث. ولا تزال نظرياته وتقعيداته مسـتعملة في علم الدراماتورجيا حتى وقتنا هذا. وهى تبحث في الأشكال والطرق التى تختارها قواعد البناء الدرامى لإيجاد دراما نافعة وجيدة الصنـــع. كما تبحث كذلك في العلاقات بين هذه الأشكال والطرق، وبين العـرض المسرحى ذاته في محاولات لإيجاد نظام متصل بيـــن عنـاصر هـذه الأشكال والطرق، وفى منطقية واضحة، لإقرار البناء الدرامى الأمثل.

وإذن ،تتحـدد مهمـة رجـل الدراماتورجيـا (الدرامـاتورج) DRAMATURG في توجيه الدراما أو المسرحية إلى خشبة المسـرح- من الناحية النظرية البحتة- وهى حاملة لمواصفات وقواعد ونظريـات الدراما السليمة من كل نواحيها.

إضافة إلى عملية (التوليف) التى ينصح بـــها الدرامـاتورج، لا ليقف في مواجهه المبحث النظرى،ولكن لكى يُطوع النص المســرحى إلى منعطف هذه القواعد والأساسيات، بغية إتاحة الفرصة له للعــرض المسرحى العملى.

يُبنى الجانب الثانى في المبحث العملى على شكلين لا ثالث لهما. وأعنى بهما (المضمون CONTENT، الشكل FORM). ويقوم المبحث العملى عليهما تماما.وأعظم تطبيق لهذا المبحث هو كتاب فـن الشـعر لأرسطو.

تتطور الدراماتورجيا بدءا من القرن السابع عشر الميلادى، فـي عصر الكلاسيكية الفرنسية الجديدة ويظهر هذا التطور فـي الدرامـات

التى كتبها الدراميون الفرنسيون الدين امـــوا بالكلاسـيكية الفرنسـية الجديدة مثل ميريه MAIRET، لاميناـــاردبير LA MENARDIERE، كورنى CORNEILLE ويرجع الفضل في تطور الدراماتورجيا إبـــان تلك الفترة إلى البحوث والمناقشات التى أفردتـــها المســارح الفرنسـية لمناقشة علم الدراماتورجيا، وعلى الأخص في عديد من جوانبه العمليـة والتطبيقية في المسرح.

كما نلاحظ محطة التطور الثانية لهذا العلم عند الفرنسى ديديـرو DIDEROT، فريتـــاج FREYTAG، والأمريكـى لاوســون JOHN HOWARD LAWSON، وأوبرتولت برخت .

والدراماتورجيا في المسرح المعاصر اليوم، تعنى مراجعـة الدرامـات التى تصل إلى خشبة المسرح. المترجمة منها بمراجعة الترجمة علـــى الأصل اللغوى. ليس فقط لمضاهاة النص لغويا، ولكن لاختيار العبارات المناسبة لتاريخ وعصر الدراما. ووضعها في الصور التعبيرية والنفسية السليمة،والصالحة لجماهير العصر،مع عدم الإخلال بــروح المؤلـف الدرامى الأصلى وبواعثه النفسية والاجتماعية.

أما في الدرامات المحلية، وبخاصة عند كُتاب الدرامـــا الجـدد والشبان. فان من واجب الدراماتورج الأخذ بيدهم ،ومناقشتهم،وتعريفـهم قوانين وقواعد الدراماتورجيا .. تاريخا ومعاصرة، للاستفادة بـــها فـي إعداد دراماتهم للعرض المسرحى، وسط تقنية دراماتورجيـــة ســليمة. والدراماتورج اليوم هو المنوط به إعداد برنامج العرض،ومراقبة كل ما يحتويه من معلومات وصور تاريخية، تشير إلـــى العــرض بـالتحليل والتفسير والشرح والمعرفة.

الدرامية DRAMATICISM

هى وصف التعبير النشط الديناميكى المتحرك الذى تمتلـئ بـه مساحة الدفعات الداخلية في العمل الدرامـى. والدراميـة قريبـة مـن المشاعر ومن أشكالها المتعددة، لكنها أكثر قوة منها. وهى من الممكـن أن تتواجد في الفنون المستقلة، عدا فن المعمار.

تتمتع الدرامية بقوة تعبير على درجة عالية من السخونة. ويكمن الخطر فيها من انحراف مضمونها إلى الشـعرية أو إلـى الإحسـاس الفياض المرهف إذا لم يحافظ الفنان عليها بميزان دقيق أثنـاء قيامـه بعملية التكوين الفنى أو الإبداع. أو إذا هو لـم يـراع حـدود حسـية الموضوع في التعبير ، فينحو به إلى نقصان المضمون تاركـا العنـان لعناصر أخرى، قد تودي بالدرامية.

الدعاية والإعلان PROPAGANDA AND PUBLICITY

المقصود بالدعاية والإعلان، هى الحملـة الدعائيـة للمُصنـف الفنى. والعلنية هى إحدى فروع الأدب التى تساعد على طـرح أفكـار سياسية واجتماعية وأدبية وفنية إلى الرأى العام عن طريق الصحافـة والإعلان والمطبوعات.وأحد متطلباتها الرئيسية هى الطباعـة وعـدم الانتقاص من المخطوطات والوثائق التاريخية والتسـجيليات والنسـخ الأولية أو الأصلية الأولى.

تسير الدعاية والإعلان في ثلاث مراحل هامة. الأولـى هـى اختراع طباعة الكتاب في نهاية القرن الرابع عشر الميلادى . وتحتـل المرحلة الثانية القرنين السابع عشر والثـامن عشـر الميلاديـين. ثـم

المرحلة الثالثة والأخيرة في القرن العشرين، وبعد اختراع وظهور الراديو والتلفزيون في القرن العشرين، وانتقال الكلمة بالدعاية والإعلان- عبر هذين الجهازين الحديثين .

ساعدت الدعاية على ميلاد أشكال حديثة في القرن المعاصر، ومن قبله إبان انتشار عصر الصحافة واهتمامات الناس بها، مثل الرواية والمقال الأدبى وحلقة البحث والرواية المسلسلة وآداب الرحلات والقصة.

الدور الاجتماعى في الفن SOCIAL FUNCTION IN ART

الدور أو الوظيفة الاجتماعية في الفن، هى نقطة الارتكاز التى يحتلها في التكوين علم النفس الاجتماعى. وهو دور يحقق التصورات للمواقف الاجتماعية المختلفة وفق سلوك الشخصية أو تصرفات الإنسان الفنان، في متابعة للقواعد السائدة في مجتمع من المجتمعات.

أحيانا ما يأتى سلوك الفنان بتصرفات خارجة عن إرادته، وعن حدود الفرد، أو دون علمه، أو هى تكون على مستوى أعلى مستوى من وعيه. ويختلف علم النفس الاجتماعى في تحليل هذه الظواهر الاجتماعية عند الإنسان اختلافات كبيرة نتيجة طبيعة البحوث التى استهدفت الإنسان نفسه، والتى عادة ما يكون محورها في العصر الحديث، إنسان العصر المعقد متعدد الوجوه والأشكال.

وحينما يعطى الفنان شيئا أو سلوكا أو تصرفات لشخصية من الشخصيات المسرحية أو الفنية أو الدرامية، فإنما يكمن وراءها في الحقيقة موقف معين يتسم بالدرامية، ويرتبط بالتعبير والتكوين الفنى،

الذى يصبح الفنان نفسه- وفى نفس الوقت- مترجما وحـــاملا لوجهـــة النظر فيه.وما هو الفرق الكبير بين سلوك الحياة والسلوك في الفن.

دور رئيسى MAIN ROLE

هو الدور الهام في مسرحية مـــا. وعـــادة مـــا يكـــون إحـــدى الشخصيات الهامة في النص المسرحى التى تضطلع بمساحة كبيرة مـن الحوار. أحيانا ما يكون اسم الدور الرئيسى هو نفسه اسم الدراما نفســها (كما في درامات أوديبوس، هملت ، الملك لير، عطيـــل، بروميثيـــوس مقيدا).

وهناك من الدرامات ما يتمتع بدورين رئيسين (كما في درامـــا شيكسبير روميو وجولييت).

بينما نلاحظ أن كل الدرامات الطبيعية لم تشتمل في واحدة منــها على دور رئيسى واحد. وعلى سبيل المثال درامـــا مكســـيم جوركـــى (الحضيض- NA DNYE).

دور صامت (كومبارس- ماثل) MUTE

تحتاج الدرامات إلى الأدوار الصامتة، وإلى المجموعات رجالية ونسائية

و تخصص دراماتورجيا المسرح هذه النوعيات من النماذج في المسرح لتجسد بعض المشاهد في المسرحيات. مثـــل هـــذه الأدوار الصامتـــة نتعرف عليها في أدوار (الحرس، الخدم، المُرافق......... الخ).

تُسند المسارح مثل هذه الأدوار التى لا تحتاج إلى خبرة نوعيــة درامية أو تمثيلية إلى طلاب معاهد التمثيل أو الممثلين الذين خرجوا إلى التقاعد (على المعاش).

وفــي المســارح الأوروبيــة نلمــح وظيفــة يطلــق عليـــها (رئيس الأدوار الصامتة). وعادة ما يُختار لهذه الوظيفة ممثل جيد ممن تقاعدوا عن العمل المسرحي بعد سن الستين. يُعينه المســـرح، ليقــود جماعات الأدوار الصامتة. وهو الذى يقوم بتدريبهم على مشاهدهم فــي المسرحية، بعد استيعابه لملاحظات المخرج عــن المــهام والواجبــات المطلوبة من هذه المجاميع.

كثير من الممثلين البارزين اليوم بدأوا حياتهم بالدور الصـــامت. بل إن بعض مسارح أوروبا الغربية تصر على بدء التعييــن للممثليــن بهذه الوظيفة.

هل يأخذ مسرحنا العربى بهذه النظم؟

دور كاركتير CHARACTER ROLE (PERSONAGE)

يختلف دور (الكـــاركتير) فــي المســرح عــن بقيــة الأدوار والشخصيات التقليدية التى نتقابل معها في عديد من الدرامـــات ،مثــل شخصيات البطل، والمخادع والمتآمر، والكوميدي، والمحب الشـــاب.... الخ. ودور الكاركتير يتطلب واجبات فنية من الممثـــل تختلــف عــن شبيهاتها في الأدوار التقليدية السابق الإشارة إليها .ومنذ زوال موضـــة ممثل الكاركتير، يعتبر المسرح المعاصر أى دور في أية درامـــا، هـــو دور من نوع الكاركتير، الذى يُجسد معان وأفكارا تتصل اتصالا مباشرا

بتقنية الممثل، ومــهارة الأداء، وعُمــق المعرفــة، والخلفيــة العلميــة والتجريبية التى قطعها مؤدى الدور في العصر الحديث.

الدور المسرحى PART, ROLE

هو حوار الممثل في المسرحية. وعبر الدور المسرحى يحمـــل الممثل واجباته من الحوار الذى ينص عليه كتابةً المؤلـــف الدرامـــى. ويقدم الحوار- إلى جانب الجمل والـــتراكيب اللغويـــة والتعبـــيرات- المواقف الدرامية التى هى مناط القول في الدور المسرحى. والتعبير في الدور المسرحى يقوم به الممثل بالصوت والفعل والحركة المســـرحية. إضافة إلى فنّى الارتجال والبانتومايم في العصر الحديث.

وفى حالة عدم وجود الحوار، كما في(كوميديا الفن- الكوميديـــا دى لارتى COMMEDIA DELL'ARTE) فقد كان الممثـــل يتقمــص إحدى شخصيات هذا النوع من الكوميديا(مثل شخصية تيبى فيسى TIPI FISSI) ويستند في ارتجاله إلى المواقف المســـرحية المحـــددة قبـــلا، ليرتجل الحوار المناسب قدر مـــا فـــي جعبتـــه،والـــذى كـــان يمثـــل (الدور المسرحى) عنده آنذاك.

وتوزيع (الدور) أو الأدوار المسرحية في عرض مســـرحىما، من اختصاص وظيفة المخرج، أو الإدارة الفنية للمسرح(والتى تتكـــون عادة من المخرجين بالمسرح والمدير الفنى له). ويتوخى هذا التوزيـــع القدرات الفنية والنفسية والعصبية والجســـدية للممثليـــن فـــي الفرقـــة المسرحية.

يتفتح عمل الدور المسرحى أثناء جلســـات التدريـــب، ووفـــق ملاحظات وتوجيهات وأفكار المخرج المسرحى وحده. ولا يقف تطـــور

الدور المسرحى عند نتائج التدريبات اليومية، لأن ليالى العرض المسرحى عادة ما تُصقل هذا الدور من خلال حضور وتجاوب الجماهير.

إلا أنه من الثابت أن الدراما المكتوبة في حوار مثبوت، قادرة على تطوير الدور المسرحى، أكثر منها في الدرامات المرتجلة.

دورة (حلقة) درامية DRAMATIC CYCLE

ومعناها إقامة عدة مسرحيات من ذات النوع الواحد أو عدة مسرحيات لمؤلف درامى واحد، أو هى تنتمى إلى مذهب واحد ، لتمثيلها بعد تقريرها في سنة واحدة من سنوات الريبرتوار المسرحى في مسرح ما.

والهدف من هذه الدورة، هو تعريف الجمهور بعدة درامات ذات مذهب واحد (رومانتيكى أو كلاسيكى أو أبسيردى على سبيل المثال) أو التعريف بمراحل التطور الفنى عند مؤلف درامى واحد.

وقد قدمت المسارح الأوروبية - ولا تزال كثيرا من الدورات للمؤلفين شيكسبير **SHAKESPEARE**، وبخاصة المسارح الإنجليزية في ستراتفورد أون أفون **STRATFORD ON - ANON**. كما صعد كل من ابسن **IBSEN**، ومولبير **MOLIÈRE** مرات عديدة إلى داخل نظم الدورات الدرامية هذا.

دونالد وولفيت SIR,DONALD WOLFIT

السـير دونـالد وولفيـت مـن مواليـد نيوآركـون ترنـت NEWARKON – TRENT في ١٩٠٢/٤/٢٠م، والمتوفى في لندن فـي ١٩٦٨/٢/١٧م.

ممثل ومخرج مسـرحى انجلـيزى . أدار بعـض المسـارح الإنجليزية. يبدأ حياته في المسرح في عـام ١٩٢٠م، وسـرعان مـا تخصص في الأدوار الشيكسبيرية.

يؤلف فرقة مسرحية خاصة في عام ١٩٣٧م. واسـتطاع بـهذه الفرقة نشر العروض الشيكسبيرية على نطاق واسع بين جماهير الريف الانجليزى ، وبين جماهير أوروبا في زيارة فرقته إلى خارج إنجلترا.

انحاز في ريبرتوار مسرحه للكلاسـيكيات وتمـيزت أعمالـه الإخراجية بالذوق والثقافة والمعرفة المسرحية.

كتب كتابـا واحـدا عنونـه(الاسـتراحة الأولـى– FIRST INTERVAL عام ١٩٤٥م.

ديالوج DIALOGUE

الديالوج المسرحى أو الحوار هو أحد العنـاصر الهامـة فـي المسرحية. وهو يعنى الحديث أو الحوار الذى يجرى بين شـخصيتين مسرحيتين أو أكثر على المسرح.

الديالوج يمثل تضادا شكليا مع المنولوج على خشبة المسرح. في فن التمثيل يجرى الديالوج بالحوار أحيانا، وبالبانتومايم أحيانا أخـرى،

حينما تُعبر الحركة الصامتة بالوجه أو بالأطراف عن معنـــى الحـوار التمثيلى. وحتى الديالوج الحوارى أحيانا ما تتخلله أجزاء صامتة أيضا، وهذه الأجزاء الصامتة لا تكون منفصلة عن حوار الديالوج لكنها تكـون عاملا مساعدا أو مكملا لاستمرار الديالوج في مهمته الدرامية.

للديالوج شكلان. مقطع لممثل واحد، ومقطع آخر للممثل* الـذى يرد عليه. ويسمى أى شكل فيهما(الرد- REPLY). أى حـوار يُـرد عليه بحوار آخر،لكنهما معا يُسيمان (الديالوج المسرحى). يحدد مسـار الديالوج وطبيعته الدرامية كل من المضمون الدرامى والشكل والموقـف الذى يكون وسطه الديالوج. والديالوجات الجيدة في الدراما هـى التـى تكون مجالا للممثلين لإبراز طاقاتهم في المشهد المسرحى، وتتضمـــن تغييرات في طبقة الصـــوت، وانتقـالات مـن نغميـة إلـى أخـرى MODULATION وفق تطور الدراما وانسيابها، الأمر الذى يُبرز فـن الممثل،ويسمح لزميله في الشكل الثانى للديـــالوج للإصغـاء أو الـرد بالحوار أو البانتومايم.

يسجل تاريخ المسرح في العالم الديالوج الأول الذى يرتبط باسـم (تسبس- THESZPISZ) الذى مثّل شكلا من أشـكال الديـالوج، فـي مواجهه الشكل الثـانى الـذى كـان يقـوم بـه كـورس الديـثرامب DITHURAMB في المسرح الإغريقى. وكــان يطلـق عليـه اسـم هيبوكرتيس HÜPOKRITÉSZ ومعناها (المجيب أو الذى يقوم بالرد). هذا الحوار الذى اتسم بالدرامية ودراماتورجية الإغريق، تطـور عنـد سوفوكليس SZOPHOKLESZ بإضافة الممثل الثالث.

ديكور أبستراكت ABSTRACT DECOR

هو أسلوب من أساليب الديكور في الفن المسرحى يتخـذ فيـه الديكور الأبستراكت المُجرد خط التضاد الكامل مع الديكور الواقعـى أو الطبيعى. ويُناقض فيه مسارب (مداخـل ومخـارج) خشـبة المسـرح المألوفة .

انتشر الديكور الأبستراكت في المسرح،نتيجة انتشـار مذهـب (التجريدية) في الفن التشكيلى.

يعود الفضل في تثبيت هذا النوع من أساليب الديكور المجـرد إلى كل من الإنجليزى إدوارد جوردون كريـج (١٨٧٢٠- ١٩٦٦م)، السويسرى أدولف آبيا ADOLPH APPIA (١٨٦٢- ١٩٢٨م).

بدأت هذه الأساليب في المسارح الطليعية، ثم انتقلت إلى بقيـة المسارح بعد ذلك. وقد توسعت مسارح العالم في استعمال الديكـورات المجردة بعد الحرب العالمية الثانية.

ولا يعنى تعبير (المجرد) في الديكور، إلغـاء أو تجريـد (فـن الممثل). فقد كان طبيعيا أن يمثل الممثلون وفـق الأسـلوب الواقعـى (تمثيلا) وسط ديكور من نوع الأبستراكت.

ديناميكى DYNAMIC

أى سريع قوى النشاط. أصل الكلمـة فـي اليونانيـة القديمـة DÜNAMISZ. أى ذات علاقة بالقوة أو الطاقة الطبيعية.. أو بالفاعليـة المستمرة .

يُطلق تعبير (ديناميكى) على وصف (حالة العمل الفنـــى) ومـــا عليه من قوة أو قوة نسبية،وكذلك على الأعمال المرتبطة بهدف شـــامخ أو طبيعة جامحة ، وخالية من الأجزاء الضعيفة أو التى (بلا معنـــى)، أو الرافضة للجمود والسكون والركود، أو المستقرة المتعادلة.

تتواجد الديناميكية عادة في الأعمال الغريبة،والتى تبهر الناس أو تستولى على إعجاب النظارة، وتحوى مضمونا معينا.

تختلف الديناميكية في الفنون بخصائصها المشار إليها آنفا. كمـــا تختلف عند النوعيات في الفرع الأدبى الواحد. لكنها رغم ذلك تضيــف إلى الأعمال التى تتواجد فيها عظمة الشأن، التذكارية، الأهمية البالغـــة، وترفعها إلى البروز وخاصة عند فنون المسرح والدراما والسينما، حتى يغلب على شكل ومضمون العمل الفنى الحدثية والصراع الناجح.

كما تعمل الديناميكية على رفع درجة السخونة فــــي العنـــاصر الداخلية المتعارضة والمتصارعة داخل التكوين الفنى الواحد. وكل ذلـك يؤدى إلى التباين الكبير وإلى المغايرة، وإلى قوة التعبـــير الفنـــى فـــي النهاية. ويُوصل إلى لمس المشكلات الاجتماعية وإثبات درامية الأشياء.

دينيس ديديرو DENIS DIDEROT
(١٧١٣-١٧٨٤م)

كاتب وفيلسوف فرنسي، وأحد أعمدة النهضة الفرنسية. بدأ عـــام ١٧٤٥م في إعداد الموسوعة الفرنسية (دائرة المعارف الفرنسية).

ترتكز فلسفته على دراسة العلوم الطبيعية. ويعتبر ديديرو أعظم كُتـــاب العقـــل فـــي عصـــره. نشـــأ علـــى نظريـــات شــــافتزبورى SHAFTESBURY وتأثر بها. وعالج تدخّل النظريات المفيدة في علـــم

الجمال، مثبتا ضرورة ابتعاد الشيء عن الفوائد العلمية المباشرة إذا مـــا استهدف الشيء فكرة الجمال. وينتقد ديديرو الفكرة التي تُردد أن الجمال وراثي في الإنسان وأنه منحة من الله عز وجل في طبيعته .وهو يقـــدم البديل لتحقيق الجمال في النظام، والتوازن والوحدة النوعية.

تنبع فلسفته من قواعد علـــوم الجمـــال فـــي عصـــر النهضـــة الإنجليزي، رافضا كل أفكار التاريخ ومقررا أن الفنون يجب أن تُصـدر (تقريرات) تكشف الأخطاء وترفع النقاب عن المذنبين، وتبعث الخـــوف في قلوب الجشعين.

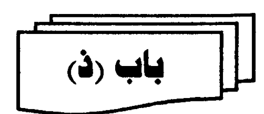
ودينيس ديديرو في معالجاته لنظريات الرسم والتصوير يـــهاجم الكلاسيكية فيهما. لأنها تقضي على الفنان الراسم أن يستقي موضوعاته من الشوارع ومن الأسواق، وليس من النماذج الذي تقبع في مرســمه أو متحفه .فالفن عنده هو تقليد ومحاكاة . ثم التعبير عن الطبيعـــة بغـــير مسخها أو نقلها صورة فوتوغرافية.." لا يوجد شيء غير مستقيم فـــي الطبيعة" على حد تعبيره، ذلك لأن لكل شيء أســـبابه ومبرراتـــه. ولا يوجد شيء غير كينونته أو غير ما يظهر عليه . وإذن، فأي وفـــاق أو اختلاف في لوحة ما، لابد أن يختلف عن نفس الوفاق أو الائتلاف الذي يرسمه أو يُصوره الفنان صاحب التكوين الفني. والطبيعة عند ديديـــرو تصبح لذلك فوق الفن، وكذلك التقليد والمحاكاة إذ ليـــس باســـتطاعتهما عكس الطبيعة أو النموذج الأصل.

لذلك تظهر الصورة على المسرح غيرها في الحياة اليوميـة، إذ تكون في المسرح- أو يجب أن تكون - أكثر نمطية ونموذجية.

أما فيما يتعلق بفـــن الدرامـــا، فـــهو عنـــد نظرتـــه المســـماة (الأحوال داخل النظرية) والتي تقلب الوضع إلى عكسه.وَضْعُ طرفـــاه هما الشخصية المسرحية والمهمات المسرحية (الإكسسوار). بمعنى أنـــه يرى أن الشخصية- وبخاصة في الكوميديا- تحتل المركز الأول، ثـــم

تتلوها في الأهمية المهمات المسرحية. لكن ديديـــرو يطـــالب بعكـــس الصورة لتصبح المهمة المسرحية في المركز الأول، تتلوها بعد ذلـــك - في الأهميات- الشخصية المسرحية. وهو يبغى أن يحمى الدراما مـــن مطبات كثيرة. إذ أن أى اهتزاز للشخصية المسرحية سرعان ما يُولـــد اهـــتزازا ممـــاثلا عنـــد المشـــاهد المســـرحى، ليقـــول علـــى التـــو (أنا لست كذلك،أو أنا لست هذا الرجل الذى أراه على المسرح).

وقد وجّه ديديرو بعضا من جهوده إلى فن الموسيقى. وكان يأمل أن يكون طبيعيا معبرا عن الانتفاضات البشرية وآلام الإنسان، ومحققـــا صورته في رغباته ومزاجه العام.


باب (ذ)

الذاتانية SUBJETIVISM

مذهب فلسفى يقيم المعرفة كلها على أساس من الخبرة الذاتيـــة. تتواجد (الذاتانية) في الفن بأشكال متعددة. وهى منتشرة في كل التيارات الأدبية والفنية بمعايير مختلفة، وأحيانـــا كثـــيرة فـــي تعـــارض مـــع الموضوعية.

ومن المسلم به أن الذاتانية الشكلية تؤثر بطبيعـــة الحـــال فـــي المضمون داخل العمل الفنى والأدبى.

الذاتية SUBJECTIVITY

أولاً، الذاتية هى مذهب لاهوتى يقيم المعتقـــدات الدينيـــة علـــى أساس من الخبرة الذاتية.

وثانياً، هى وسيلة تعبير عن سلوك الفرد. والذاتية هى الخطوط النفسية غير المكررة،والمبتكرة التى يُلبسها الفنان شخصياته وأبطاله.

تتحقق النماذج الجمالية - تحديدا- عبر الإنسان عندما يواجه علوم التاريخ والنفس والاجتماع (السسيولوجيا). والفن يعكس الأشياء مقدما عالما جميلا مختلفا عن عالم الحياة الدنيا، عبر حسيات وحقائق وعلاقات تُكَون مع بعضها البعض ما يسمى بـ(المحاكاة والتقليد).

والذاتية لذلك تاريخية ونوعية. تؤثر بمتطلبات معينة ومحددة. إن لكل تكوين فنى عالمه الخاص ما في ذلك شك. وهذه الخصوصية هى التى تحدد خط الصعود في التكوين الفنى، وفى استمراريته. مبرزة طرقه وأساليبه حتى الوصول إلى عملية تحقيق الهدف الأدبى أو الفنى.

الذوق (حُسن الترتيب) TRIM

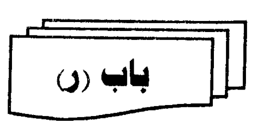
ذوق الإنسان هو إحساس ذاتى ينبع لديه من محُصّلات ظروف اجتماعية وطبقية.والذوق هو نظام مثالى يمكن اكتشافه من الآراء والأحكام الجمالية للإنسان.

يحتوى ذوق الفرد على لحظات ذهنية بدرجة كبيرة، وعلى أنظمة قياسية طبيعية وسوية تتصل بالغرائز ولا تتصل بالوعى. وهو ما يجعل الحكم أو الرأى أو قياس الشخص يرتكز أساسا على انعكاس أحاسيسه،وليس على المحصلات أو الاهتمامات النظرية لديه. وبعد الذوق لا مجال للمناقشة أو التحليل أو بحث أسباب الرأى مهما كان .

وعلى ما تقدم، نرى الذوق يتصل اتصالا وثيقا وغير محدد أيضا بمحددات أو معطيات اجتماعية ، تظهر عند الإنسان أو الفرد. وهو عند الحكم على أفراد نراه ذوقا ذاتيا مبعثه الخبرات الجمالية

الذهنية. أما الحكم على الأشياء فهو يصبح ذوقا ذاتيا مصدره النوعيات الحسية الجمالية.

يلعب الذوق عند الفنان الدور الأعظم في التكوين الفني والإبداع.



رابرزنتازيونى ساكرا RAPPRESENTAZIONE SACRA

الأصل في التعبير إيطالى. بمعنى العرض المسرحى ذو الخصائص الدينية .

(الرابرزنتازيونى ساكرا) أحد أنواع مسرحيات الأسرار والغموض.

لغتها هى الشعر المسمى (لودا- LAUDA) موضوع دينى، والحوار فيها يأخذ شكل الديالوج على هيئة النشيد أو الترنيمة الدينية ANTHEM. خرجت الرابرزنتازيونى ساكرا من شكل سابقتها المسماة (ديفوزيونى- DEVOZIONE) والتى كانت عبارة عن عبادات وصلوات DEVOTION تُكرّس الورع والتقوى وتعلن الحب الشديد والإخلاص والتفانى لله سبحانه وتعالى.

جرت عروض هذا النوع المسرحى داخل الكنائس ودور العبادة أحيانا، وفى الأسواق والميادين الكبيرة العامة أحيانا أخرى، لتطّلع الجماهير عليها بصورة أكبر وأوسع من مبنى الكنيسة . صَاحَب العروض مشاهد من النار والفيضانات كقدرة وكقوة إلهية جبارة. وقد استدعى ذلك التعامل مع تقنيات ماهرة.

وقد تطورت هذه العــــروض، فــي محاولــة لتوســيع قــاعدة جماهيرية. فَجَرتْ العروض في الشوارع . توضع المناظر على عربــة متحركة تسمح بالانتقال من مكان إلى آخر، في شكل احتفاليــــة دينيــة مهيبة. وبوصول هذا النوع إلى عصر النهضة المتأخر، اختفــى عـــن الأنظار.

رالف ريتشاردسون RALAH RICHARDSON

السير رالف ريتشاردسون (SIR) من مواليد ناحيــة اتشــلتنهام CHELTENHAM في إنجلترا في ١٩٠٢/١٢/٩م. ممثـــل مســرحى انجليزى.

عمل منذ عام ١٩٢١م في مسارح الريف الانجليزى ثم انتقل إلى لندن عام ١٩٣٠ ليلتحق بمسرح الأولد فيك OLD VIC، ويمثــل عــدة أدوار هامة في مسرحيات شيكسبير(دور زوبوى ZUBOLY في حلــم منتصف ليلة صيف، دور كاليبان CALIBAN فـــي العاصفــة THE TEMPEST). تساعده هيأته الكلاسيكية على ارتياد هذه الأدوار. يحقق ريتشاردسون نجاحا مماثلا عند تمثيله درامات الانجليزى جون بوينتون برسلى JOHN BOYNTON PRIESTLEY (١٨٩٤- ؟).ثم يعود فــي أخريات حياته إلى الأدوار الكلاسيكية مرة ثانية. فيمثل درامات بيرجنت BEER GYNT لابسن، فلاســتاف FALSTAFF لشيكســبير، هــنرى الرابــع لشيكســبير أيضــا، ســيرانو دو برجــراك CYRANO DE BERGERAC للفرنسى إدمـــون روســتان EDMOND ROSTAND (١٨٦٨- ١٩١٨م).

تميز الأداء التمثيلى عند رالف ريتشاردسون بالبساطة والفخامة في وقت واحد. وهو من الممثلين المؤثرين بأسلوبهم المتميز في الجماهير المسرحية. وقف بعيدا عن الأسلوب الرومانتيكى في الأداء. وقد استطاع بطريقته الصادقة هذه أن يخلط بين عاملى التعبير الساخر والفهم الإنسانى، لابراز أزمة المجتمع الانجليزى المعاصر، كما يتضح ذلك في تمثيله لدرامتى (الكرز الزهر **FLOWERING CHERRY**، المحب اللطيف **THE COMPLAISANT LOVER**).

راوى **NARRATOR**

هو شخصية خاصة، لا تتبع الشخصيات المسرحية في الدراما. أى أنه ليس شخصية درامية وإن اشترك في تمثيل الدراما. وحتى رغم تدخله أو تداخل دوره في الأحداث، فهو ليس شخصية درامية بالمعنى العلمى لتعبير (الدرامية).

يقوم الراوى في العادة ببدء الحدث في المسرحية وهو من خلال هذا البدء يقوم بتعريف جمهور النظارة بالمعلومات التى يراها المؤلف الدرامى هامة على لسانه، وصوته القادم من خارج صلب الدراما. والراوى هو العابر بالأحداث في تجاوز للزمان في المسرح، بالنقل من مكان إلى مكان، ومن فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى. ومع أن الراوى- في حالات كثيرة.... لا يشترك في الحدث أو في تطوير الحدث، إلا أنه يكون داخل الحدث ذاته وعلى مقربة منه.

قدم الراوى في المسرح الإغريقى البرولوج القديم. أما اليوم فهو يظهر ويبرز عدة مرات خلال الدراما أو أثناء العـــرض المســـرحى، ليشرح، أو ليربط بين المشاهد وبعضها البعض.

وأول ظهور للراوى في درامات شيكسبير يُرى فـــي مســـرحية هنرى الخامس . وفى العصر الحديث نعثر عليه في درامـــا ثورنتـــون وايلدر THORNTON WILDER المعنونة (مدينتنـــا- OUR TOWN من درامات المسرح الأمريكى المعاصر.

رائع BOMBASTIC

أصل الكلمة اليونانية BOMBOSZ. واللفظة منسوبة إلى عـــالم الطبيعة والفيلسوف السويسرى بومباستوس TH. P. BOMBASTUS.

الروعة أو التشدق هو الحكم على التعبير بشكل مـــن الأشـــكال يحدد الشعر أو الملحمة أو الدراما أو العرض الموسيقى، أو أى نـــوع من أنواع الفنون يتضمن مضمونا حقيقيا.

تدل عناصر (الروعة) شكلا ومضمونا على وجود صراع فنـــى أو درامى، وتضاربات ومتناقضات كوميدية تشتمل على التضاد والتباين والتغاير أو المغايرة،وكل ما هو قابل لإظهار الفروق وما يطلق عليـــه CONTRAST. وكل هذه المحتويات تصل بالفنان إلى التـــأثير علـــى الجماهير، وإلى توليد مساحة وطاقة تشع بالكوميديا.

ومع أن تعبير (رائع) بدأ استعماله في المجال الأدبـــى، إلا أنـــه أصبح اليوم من التعبيرات الرائجة في فنون الشعر والمسرح والموسيقى والغناء.

رتابة MONOTONY

المقصود بالرتابة هو الاستمرار على نغمة أو وتيرة واحدة بمـــا قد يقود إلى السأم.

أصل اللفظة اليونانية **MONOTON** وتظهر الرتابة في التكوين الأدبى أو الفنى الواحد غير المتحرك إلى أحداث أو تفرعات حدثيـــة أو لونية. كما تظهر في الأحاسيس والمشاعر الواحدة المستقرة، وفى إثـارة جو روتينى مكرر، وكذا في وسائل الأسلوب التعبيرى الواحـــدة غـــير المتغير أو غير المتحرك المتطور.

كما تتواجد (الرتابة) في الإيقاع الواحد الثابت غير المتحـــرر، وفى ميدان الأحداث وفى المنظرية الواحدة، وفى الزمن الثابت.

والرتابة بقدر أضرارها التى أشرتُ إليها، فإنـــها أحيانـــا مـــا تُستعمل للتعبير عن توقف الزمن أو الركود أو ثبات الحال، فتؤثر بذلـك تأثيرا قويا. ولو أن هذا الاستعمال نادر الوجود على طريق الآداب.

الرسم DRAWING

أحد فروع الفن التشكيلى. لعب دورا هاما في العصور الشـــرقية القديمة كفـــن تعبـــيرى لـــه خصائصــــه الذاتيـــة ظـــهرت فـــي فـــن (الفرسكو **FRESCO**). وهو فن التصوير بالألوان المائية على الجص.

ساد فن الرسم بين القرنين الخـــامس عشـــر والســـادس عشـــر الميلاديين في ألمانيا . وانتعش ما بين القرنين الثامن عشـــر والتاســـع عشر الميلاديين في فرنسا . وظل طوال هذه القرون مرتبطـــا بفنـــون تشكيلية أخرى مثل النحت والتصوير والعمارة.

تتغير المادة التى يقوم عليها فن الرسم عبر العصور مـــا بيــن أوراق، وأوراق ملونة، وفرشاة وقلم بوص وحـــبر... ومـــواد أخـــرى للرسم.

الرسم المنظورى (رسم المنظور) PERSPECTIVE

الرسم المنظورى، هو فن رسم الأشياء بطريقة تُحدث في النفس عين الانطباع- من حيث الحجم والأبعاد النسبية- الذى تحدثه هى ذاتها حين يُنظر إليها من نقطة معينة. والمنظور ، هو مظهر الموضوع كمـا يتبدّى للعقل من زاوية معينة. وعلى ذلك تصبح (المنظورية) هى بُـدو الأشياء للعين وفقا لبعدها النسبى ومواقعها النسبية.

يُستعمل الرسم المنظورى في المسرح للتحسيس أو الإيهام بالبعد الثالث THIRD DIMENSION وذلك بمساعدة الألوان والرسومات على ستارة خلفية صعدت أعمـــال الرســامين للمنظــور (ماســا تشــيو- MASACCIO، مانتينا- MANTEGNA، بيروزى PERUZZI) علـــى خشبة المسرح الايطالى في عصر النهضة، وهم من مصورى عصـــر النهضة.

استُعمل الرسم المنظورى في المسرح للمرة الأولى عام ١٥٠٨م فـــي مدينـــة فـــيرارا FERRARA الإيطاليـــة فـــي مســـرحية (كاســـاريا CASSARIA) تـــأليف الإيطـــالى لودوفيكـــو أريوســـتو LODOVÍCO ARIOSTO ثم استُعمل المنظور بمهارة شَـــديدة مـــرة أخرى عام ١٥٨٧م في مســـرح أولمبيكـــو الإيطـــالى فـــي فيتشـــنزا TEATRO OLIMPICO ,VICENZA على ســـتارة خلفيـــة امتـــلأت بشوارع عديدة ذات فتحات واتساعات مختلفة .

انتقل الرسم المنظورى من خشبات مسارح الأوبرا الإيطالية إلى المسارح الأوروبية. ويُعزى إلى أسرة جاللى بيبينا GALLI-BIBIENA تطوير الرسم المنظورى في عصر الباروك. وهى الأسرة الفنية التى توالى أفرادها على العمل بالمسرح في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين بالمعمار المسرحى وهندسة الديكور المسرحى. وأفراد الأسرة هم:

١- فرناندو FERNANDO (١٦٥٧- ١٧٤٣م).

٢- فرانسسكو FRANCESCO (١٦٥٩- ١٧٣٩م).

٣- جوزيبىGIUSEPPE (١٦٩٦- ١٧٥٧م).

٤- أنطوينو ANTONIO (١٧٠٠- ١٧٧٤م).

٥- كارلو CARLO (١٧٢٥- ١٧٨٧م).

رشاقة (أناقة) ELEGANCY

أصل الكلمة اللاتينية EL EGANTIA . والرشاقة في الفن فضيلة فنية مصدرها المعرفة الأصلية والأكيدة بالتقنيات الفنية،وبساطة في تصور الأشكال الفنية، وحماس داخلى، وتعبير عن مضمون في أعلى وأغلى الصور، ثم تتابع واختيار لكل وسائل التعبيرين الأدبى والفنى.

والتكوين الفنى (الرشيق) يُظهر الفنان المبدع وهو في مركز أقوى من التقنية، وحلاّل لمشكلاتها في التطبيق الفنى. فإذا لم تتوافق الرشاقة مع أصل المضمون الفنى المراد التعبير عنه، ظهرت على السطح تعقيدات التكوين، واللبس، وسوء التعبير. وبقى العمل الفنى

مطموسا روتينيا أو تقليديا. وقد يصل إلى نقطـــة التشـــوه والاهـــتزاز والضعف.

ومن خصائص الرشاقة في التكوين الفنـــي، تواجـــد الأخـــلاق والمثل والطهارة الفنية وعناصر الفضيلة،وبشكل ملموس وظاهر.

الرفى REVUE

الرفى، هو العمل المسرحى الذى يتألف عادة من مزيـــج مـــن الحوار والغناء والرقص ،ويهدف إلى السخرية من الأحداث الجاريـــة أو الأزياء السائدة في العصر.

يُبنى عرض الرفى على المشاهد المتتابعة خلف بعضها البعض، ترتبط بقصة واحدة تقيم التلاحم أو الترابط بين أجزائها. وتتميز بالإطار الساتيرى الذى يُتيح فرصة المتعة البصرية لقـــاء بســـاطة الموضـــوع وليونته وشعبيته. تتخلل الموسيقى هذه الأجزاء أو المشاهد المتتابعـــة، كما يدخل الرقص أحيانا بين هذه الفواصل والغناء الفردى كذلك.

تطور الرفى تطورا ملحوظا في النصف الثانى من القرن قبـــل الفائت التاسع عشر الميلادى بعد انبثاقه فـــي فرنســـا فـــي الكبـــاريت (كما في عروض MOULIN ROUGE, CHAT NOIR).

يسجل عام ١٨٦٩م قمة تطور الرفى في فرنســـا بـــالعروض الاستعراضية التى عُرفت باسم(فوليبه برجير FOLIES BERGÈRES)، والتى امتازت بالإيقاع التلغرافى السريع. وعلى نفس النمط ظهرت عام ١٩٠٧م في الولايات المتحدة الأمريكية العروض الاستعراضية العالمية المسماة ZIEGFELD FOLIES ومن نفس النوع ظهر في إنجلترا عـــام

١٩١٤م الرفى الدافئ INTIM REVUE الذى يتمثل في أغلب درامـــات نويل كوارد NOEL COWARD.

ويُمثل الأمريكى جورج وايــت GEORGE WHITE تطويـــرا جديدا في فن الرفى بعد الحرب العالمية الأولى في الولايـــات المتحـــدة الأمريكية ،مـــع زميلـــه الأمريكـــى جـــورج جيرشـــوين GEORGE GERSHWIN (١٨٩٨- ١٩٣٧م) ، الذى قدّم في ثلاثينيـــات القـــرن العشرين أعمالا واستعراضات موسيقية في المسرح تنتمى إلـــى شـــكل الرفى (مثل استعراض OKAY عام ١٩٢٦ م).

وبين الحربين العالميتين الأولى والثانية يظهر الرفى في مسرح متروبول METROPOLTHEATER كعرض مكتمـــل الفنيـــات فـــي ألمانيا. بينما ينشط النوع مرة ثانية في إنجلترا بعد الحـــرب العالميـــة الثانية على يد جون كرانكو JOHN CRANKO وفرقته.

ونلاحظ توجهات للرفى عند بعـــض كُتـــاب موجـــة الســـخط الإنجليزى التى انبثقت عام ١٩٥٦م في دراماتهم. فقد لجـــأ كـــل مـــن هارولد بنتر HAROLD PINTER (من مواليـــد ١٩٣٠ م)، نورمـــان فردريـــك سمبســـون NORMAN FREDERICK SIMPSON (من مواليد ١٩١٩م) إلى استعمال عناصر الرفـــى وبخاصـــة بعـــض الملامح السيريالية التى تحمل المرح و الـــنزوة والـــنزق ردئ الطبـــع CRANKS.

الرقص الخاص SPECIAL DANCE

وهو ما يُطلق عليه أيضا تعبير(الرقص المميز). وهى رقصات شعبية أو قومية تتعلق بأصول علم الباليه. والتى اتخذت اســـمها مـــن

الباليه الرومانتيكى في القرن التاسع عشر الميلادى،في استعارة للـــدور الدرامى للرقص، مكونة عروض الباليه الخاصة. وهـــو نفـــس النـــوع العلمى الذى يطلق عليه أحيانا(الباليه الأكاديمى).

برعت أسبانيا وإيطاليا والمجر وهولندا في هـــذا النـــوع مـــن الرقص الخاص.

الرقص الشعبى

FOLK – DANCE

الرقص الشعبى يعنى ثقافة الحركة .. والمقصود هنـــا حركـــة الطبقات المضغوطة المغلوبة على أمرها، والتى وجدت فـــي الرقـــص الشعبى وحركته تنفيسا عنها فحاولت حفظه بين شعبها في جماعات تشد من أزر بعضها بعضا، محملة هذا النوع من الرقص كـــل تعبيراتـــها وآلامها وأحلامها.

والرقص الشعبى شأنه شأن الفن الشعبى يتفرع إلـــى نوعيـــات متعددة.

يمتاز الرقص الشعبى بعدم وجود المؤلف لـــه، وعـــدم وجـــود الشكل الروتينى المقعّد لحركاته. فكل صانع لـــه يســـتطيع أن يضيـــف ويُبدل ويُغير فيه حسبما يشاء وكيفما يشاء. وهو على ذلك يفتح المجـــال واسعا للذوق، وللتلقائية، وللإحساس الجمالى، وللتصرف الخاص عنـــد الراقصين والراقصات.

تعود جذور (الرقص الشعبى) الأوروبى إلى العصر القديـــم. إلا أن وظيفته وأشكاله قد طرأ عليهما كثير من التعديـــل عـــبر الأزمـــان والعصور، نتيجة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والعلاقات الثقافيـــة المختلفة. إلا أننا نلاحظ أنّ موقف الرقص الشعبي يتغير في الثقافـــات

القومية، بل وحتى عند الشعب الواحد، وهو موقف غير ثابت بـــالمرة، ومن المستحيل أن يكون متشابها نتيجة تعاقب الأجيال.

ظهر الرقص الشعبى في أوروبا وسط طبقـــة الفلاحيـن فـــي حفلاتها وأعيادها والميلاد والزواج. وفى الماضى القديم في ليله تـــأبين المتوفى. كما زاوله الفلاحون أيام الحصاد وفى وقت الـــرى ودخـــول فصل الربيع، وسط الحقول وأثناء العمل الفلاحى أحيانا للـــترويح عـــن النفس.

استعان الرقص الشعبى بالموسيقى والغناء داخل الاحتفالات، إلى جانب الصلة الوثيقة بينه وبين الشعر والمسرحية وفن البانتومايم.

وقد اتجه التفكير في البحوث العلمية لفن الرقص الشـــعبى فـــي القارة الأوروبية في وقت متأخر بالنسبة لبقية الفنون الأخرى. فلم تبـــدأ هذه الجهود إلا في نهاية القرن التاسع عشر الميلادى. ويذكر المؤرخون اسم (شارب C.SHARP) أول مطوعى الرقص الشعبى للفكرة العلميـــة في جماعة (الأغنية الشعبية والرقص الشعبى) .. هذه الجماعة التى ذاع صيتها في البلاد الأوروبية فأثارت اهتماماتها لهذا النوع من الفنون.

الرقص الكلاسيكى CLASSIC- DANCE

شكل من أشكال التقنية التقليدية للباليـــه وهـــو شـــكل يتضـــاد ويتناقض مع الباليه العصرى الحديث، ومع كـــل اتجاهـــات وتيـــارات الرقص الحديثة.

كان الرقص الكلاسيكى أداة تعبير عُرفية اصطلاحيـــة معبديـــة معتادة في الثقافات الشرقية القديمة.

ففى الهند يتطور الرقص الكلاسيكى الهندى مع فن التمثيل وفـن الموسيقى الهندية. رغم مواجهة بقية الشعوب الشرقية لغالبيـة الفنـون آنذاك. ولقد فرّقت جماليات الرقص الكلاسيكى الـهندى بيـن رقـص التسلية وبين الرقص التعبيرى. واتضحت هذه التفرقـة فـي وسـائل التعبير، وفى حركات الجسد، وفى تشكيلات أجزاء الجسم ووضعياتـها، وفى الكلمة المصاحبة للرقص، وفى الحوار والغناء المرافق. وكذا فـي مهمات خشبة المسرح والأزياء والتنكر. وهكـذا أصبـح الرقـص أو (الدرامات الراقصة) كما كان يُطلق عليها يسـتمد موضوعاتـه مـن الأساطير الهندية القديمة مثل (رامايانا RAMAYANA) والتى كـانت الجماهير تعرف أصلها مقدما.

يمثل الرقص الكلاسيكى في اليابان تاريخا قديما، في حفاظ على الرقصات الشعبية اليابانية منذ آلاف السنين. ومع ظهور البوذيـة فـي القرن السادس الميلادى يظهر الرقص الكلاسـيكى اليابـانى المسـمى (بوجاكو BUGAKU) مع موسيقى (جاجاكو GAGAKU). ويظل هـذا القديم سائدا لعدة قرون طويلة، يتعرض أثناءها أحيانا للتجديـد، حتـى القرن الخامس عشر الميلادى، حين يظهر نظام النبلاء والفرسان حاملا معه الدرامات الراقصة المسماة (النو NO) أو(النوجـاكو NOGAKU)، للترويح عن سادة الأرستقراطيين الإقطاعيين أصحاب الأراضى، ومعها بدأ استعماله على خشبة المسرح.

وفى القرن السابع عشر الميلادى يتبع (الكـابوكى KABUKI) سائرا جنبا إلى جنب مع نوع(النو) لخدمـة طبقـة التجـار والصنـاع ،ومتسما بالشعبية وهو نوع جديد من الرقص جاء على يـد الراقصـة (أوكونى O. KUNI) في عام ١٦٠٣ م .

هذا النوع الذى دخلت عليه مستقبلا تفاصيل فنيـة تتمثـل فـي خصائص تصميم الرقص، وإيجاد القواعـد المسـرحية لـه، وابتـداع

الحوار الدرامى الملائم، وكذا المؤلف الموسيقى المتخصص. وكان ذلك لعرض مسرحى راقص يستغرق عادة فصلا أو فصلين. ورغم التقدم الفنى الذى أصاب هذا النوع،فلم ينفصل الرقص الكلاسيكى اليابانى أبدا عن(الشكل المسرحى)، ولا عن الموسيقى أو المهمات أو الحوار أو الفن الصامت أو حتى المسرحية العرائسية.

يتطور الرقص الكلاسيكى في الصين مع فن التمثيل الصينى، كما هو الحال عند فن الرقص الهندى. ويظل على نفس حاله حتى العصر الحديث. ويستمد الرقص الكلاسيكى الصينى موضوعاته من حكايات وأساطير عصر (تشو TSOU) من تراث كان عبارة عن درامات راقصة من ستة أجزاء بعنوان (تاوو TA-WU) أى (الحرب الكبيرة) في ارتكاز على الانسجام والتوافق.

يتلقى الراقصون قواعد الرقص و تعاليم فنونه في مدارس خاصة داخل أحد القصور بين القرنين السابع والتاسع الميلاديين. ولا يزال هذا القصر الفنى مركز إشعاع لفنون التمثيل الصينى حتى عصرنا الحالى.

وترتبط درامات الرقص الكلاسيكى الصينى الأولى بعهد (سونج SUNG) حيث تقدم في شمال الصين عروضه في أربعة فصول . أما في الجنوب فان العرض يجرى هناك بنظام اللوحات أو المشاهد الراقصة، والتى تتراوح ما بين الأربعين والخمسين لوحة في العرض الواحد.

وفى العصر الحديث، يظهر البطل في الرقص الصينى العصرى وسط القصة التاريخية التقليدية في إطار من الديناميكية، وأجزاء من فن الأكروبات بالأقنعة، ووسائل التنكر الزخرفية الأخرى والملابس ذات الألوان الزاهية المزركشة. وباستعمال رموز الألوان. حيث يرمز اللون

الأبيض إلى الرجل السئ إذا ما حمل قناعا أبيضا. كما تشير الريـــاش وحملها على الرأس إلى الفروسية والبطولة الشهمة.

رقصة الموت DANCE OF DEATH

نوع من الأنواع الفنية، التى عُرفت في البداية في الفنون الجميلة **FINE ARTS**. ثم توسع في فن الأدب وأخذ مؤخرا الشكل الخاص بــه. ولم يدر في خلد أحد احتمال انتقاله أو استعماله بعد ذلـــك فـــي الفــن المسرحى.

أول عرض مسرحى يعود إلى الأسبانى الأصل دانزا دى ميرتــا **DANZA DE MUERTE** حوالى عام ١٤٠٠ ميلادية.

وفى القرن التاسع عشر الميلادى كُتبت مســـرحية مــن نـــوع (رقصة الموت)، تتكون من عدة مشاهد تصور صورا متتابعة، ترســـم شخصيات متعددة من الطبقات الاجتماعية المختلفة قبل لحظات المــوت. وكان المضمون الدرامى البارز لفكرة رقصة الموت، هو فكرة المساواة **EQUALITY**، وتجسيدها في تلك اللحظات الدقيقة التى تمـــر بـــالنفس البشرية، وهى على أبواب لقاء الله سبحانه وتعالى .

استعملت التعبيرية الألمانية في عشرينيات القرن العشرين فـــي كثير من دراماتها نفس المضمون الدرامى.

الرمز SYMBOL

نقصد بالرمز العلامة الاصطلاحية المختصرة لشـــعار معيــن. أصل الكلمة في اليونانية SÜMBOLON يُستعمل الرمـــز فـــي الآداب والفنون. وهو عكس المجازية والتهذيبية ونقيض لهما على طول الخط.

في الرمز ، يحتفظ فنان التكوين بالخصائص الطبيعية للتعبـــير، لكنه يجعلها في خدمة مضمون آخر غير الذى يظهر في تكوينه الفنـــى. ويجرى ذلك بطريقة العلامة أو الأمارة،وبما يربط المُشاهد بعنـــاصر تتوافق مع العالم الآخر الذى يرمز إليه الفنان.

أصبح (الرمز) بعد ميلاده أحب أشكال التعبير الفنى إلى الكُتّـاب في الأدب والفن. وظهر بصورة واسعة في الأعمال الفنية الســـيريالية والرمزية والخيالية والإستعارية الاستعارية والمجازية.

الرمزية SYMBOLISM

هى مذهب التعبير بالرمز. انبثق المذهب الرمزى في فرنسا عام ١٨٨٠م كتيار شعرى في البداية... وكحركة مواجهة للطبيعيـــة نتيجـــة جمود نظرة العلوم الطبيعية، وضد المدرسة الشعرية البرناسية. وحينمـــا رفع الفرنسى موريـاس J. MORÉAS شعار مدرسة الشعر الرمزى فـــي جريدة (الفيجارو FIGARO) عام ١٨٨٦م سرعان ما انتشرت المدرسة في أقل من عامين اثنين.

يستعمل الشعراء الرمزيون الجو بدلا مـــن تفصيـــص الفكـــرة، والانطباع الوجدانى المُحمّل بالتأثير الموسيقى فـــي أشـــعارهم محـــل الموضوع. قدّم في تلك الفترة الشاعران لافُرج، كاهن J. LAFORGUE

G. KAHN(الشعر الحر) كإحدى موضات الشعر. يقف معهما الشاعر الفرنسي تشارلس بودلير على رأس الشعراء الرمزيين CH .BAUDELAIRE

وبينما نجد فاجنر يستعمل الرمزية في الموسيقى نعثر على بطل الدراميين الرمزيين في الدراما البلجيكي موريس ما ترلنك .M . MAETERINCK

ثم احتلت الرواية البيكاريسكية المليئة بحياة المغامرين والمتشردين القرن السادس عشر الميلادى على يد دو تورميس، أليمان LAZARILLO DE TORMES, M. ALEMAN وتطورت في فرنسا فى القرن السابع عشر الميلادى حاملة ثرثرة الصالونات الباريسية ونماذج روادها.

أما فى القرن الثامن عشر الميلادى فتولد الرواية الاجتماعية في انجلترا بجهود هنرى فلدنج H. FELDING، كما تبرز الرواية التاريخية على يد والترسكوت W. SCOTT وليس بوسعنا إغفال الرواية الرومانتيكية على يد الفرنسى فكتور هوجو V. HUGO والفرنسية جورج صاند G.SAND وهى روايات تميزت برسم وتشريح الروح الداخلية للإنسان.

تسود الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر الميلادى بجهود الكتاب هنرى دى بلزاك، ستاندال، فلوبير، ديكنز، ليوتولستوى، جوجول،دستويفسكى

H. BALZAC, STENDHAL, G. FLAUBERT CH. DICKENS, L. N.TOLSTOI, N.V GOGOL, F. M. DOSTOIEVSKI .

نوع أدبي ملحمي، يعود تاريخه إلى العصر القديم. حيث سار نوعان من الرواية. النوع الأول كان (رواية المغامرات)، والنوع الثاني (رواية الرعاة).

والمعروف أن رواية المغامرات قد اعتمدت على البطل الأول. وعادة ما كان جوالا أو محبا غراميا يأتي بالمعجزات وما هو فوق الطبيعة من أحداث، بينما اعتمد النوع الثاني على أحوال الرعاة، وانتقالاتهم من مكان إلى آخر وسط المزارع والحقول والتقاليد وأصالة البيئة.

سجلت دوائر المعارف الأدبية خُلو العصور الوسطى من الرواية. وهو ما يشير إلى تأخرها وعدم دخولها إلى مراحل تجديدية أو تطويرية. كما تسجل دخول عصر الرواية الشعرية في القرن التاسع عشر الميلادي ولفترة قصيرة على يد بيرون، بوشكين، أراني G. BYRON , A. S. PUSHKIN . J. ARANY

ظهرت في عصر النهضة روايات للكُتاب سنازارو، سرفانتس، لوب دو فيجا

J. SANNAZARO, M. CERVANTES, LOPE DE VEGA .

تحتل سيرة الرواية بعض محطات التجديد فيها، سواء فترة الطبيعية على يد رائد الطبيعيين أميل زولا E. . ZOLA، أو في تجديدات الشكل الواقعي الحديث في روايات بروست، جويس، كافكا M. PROUST, J. JOYCE , F. KAFKA

ولا يزال العصر يذكر الروائيين الواقعيين توماس مان، مارتن دي جارد، أناتول فرانس، رومان رولان، أرنست همنجواي، ألبرتو مورافيا، ويذكر آراءهم في المونتاج الروائي ووسائل المنولوج الداخلي في الرواية.

TH. MANN, R. MARTIN DU GARD , A. FRANCE R. ROLLAND, E. HEMINGWAY , A. MORAVIA.

وقد حققت الرواية الواقعية بعد ذلك واقعية اشتراكية مميزة على يد مكسيم جوركى ، شولوخوف، أندرسون نسكو، بتروف، ميكسات

M. GORKI. M. SHOLOHOV , M. ANDERSONN NEXO, J.PETROV, K. MIKSAT

وأشهر أنواع (الرواية العصرية) هى الرواية القصيرة.

الرواية القصيرة SHORT NOVEL

هى إحدى الأنواع الملحمية القصيرة في الأدب. يفوق شكلها من حيث الاتساع حدود القصة، لكنها لا تصل إلى حجم الرواية الطويلة.

لا توجد حدود قاطعة بين أنواع الروايات قصيرة أم طويلة. إنما هى تعبيرات مجازية في الغالب. ولا يزال الأدب ينتظــــر المُنظريــن لتحديد الأمور في هذا الميدان.

تتصل (الرواية القصيرة) بعلاقة قرابة مع القصة. وتتجلى هــذه القرابة أو التشابه إن أردنا أن نقول في سرعة العرض عند كل منـــهما، وفى حدود المساحة التى يصعب تجاوزها، وفى الأحداث التى عادة مــا تجرى في اختصار.

لا نعــثر علـــى أبطـــال روائييـــن فـــي الروايـــات القصـــيرة (مصير إنسان- شولوخوف، البحر والصياد العجوز- همنجواى).

يكاد يكون تاريخ الرواية القصيرة معادلا لتاريخ القصة. وأعظم كُتاب الرواية القصيرة هم ديكنز، تولستوى، ميرمميه

CH. DICKENS, L. TOLSTOI, P. MÉRIMÉE.

روبرت إدموند جونز ROBERT EDMUND JONES

(١٢/١٢/ ١٨٨٧- ٢٦/١١/١٩٥٤م)

مهندس ديكور أمريكى. تعلم على يد المخرج النمساوى ملكس راينهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣- ١٩٤٣م). وبعد عودته إلى الولايات المتحدة الأمريكية يعمل عام ١٩١٥م كمصصم للديكور مع الأستاذ الإنجليزى المخرج هارلى جرانفيل بيكر HARLEY GRANVILLE- BAKER (١٨٧٧- ١٩٤٦م).

يعمل جونز بعد ذلك في بعض المسارح الأمريكية، وبخاصة في مدينة بروفنس PROVINCTOWN ، ويصمم فيها المناظر والأزياء المسرحية لدرامات كبيرة ليوجين أونيل .

استفاد جونز من المدارس الحديثة التى فجرها في أوروبا كل من كريج وآبيا في مجال الديكور والإضاءة المسرحية، لاستحداث صورة عصرية لديكور المسرحية الأمريكية . وهو واحد من مجددى المسرح العصرى في أمريكا، وأول الأساتذة العصريين في هذا المجال.

ترك دراسات نظرية في كتابين ، هما:

١- الصناعة المسرحية الأوروبية (تأليف مشترك)

CONTINENTAL STAGECRAFT.

٢- الخيال الدرامى

THE DRAMATIC IMAGINTION .

روبن سيمونوف RUBEN N. SZIMONOV

روبين نيكولايفتش سيمونوف (١/٤/١٨٩٩- ؟/؟/١٩٦٩م)

RUBEN NYIKOLAJEVITCH SIMONOV

ممثل ومخرج مسرحى سوفيتى. حاصل على جائزة الدولة السوفيتية، وجائزة لينين LENIN.

تعلم فنون المسرح في استوديو شاليابين SALJAPIN، ثم في الأستوديو رقم(٣) التابع لمسرح الفن بموسكو.

يُعين عام ١٩٢٤م مخرجا مسرحيا بمسرح فاختنجوف VAHTANGOV ثم يصبح مخرجا أول بنفس المسرح في عام ١٩٣٩م. قاد استوديو للمعمل المسرحي حمل اسمه في الاتحاد السوفيتي.

مثّل عديدا من الأدوار المسرحية تحت قيادة المخرج فاختنجوف. أجاد في الأدوار الكوميدية والساتيرية. كما جرّب بنجاح في الأدوار الرومانتيكية. وساعدته على ذلك طلعته الرشيقة وقوامه الممدود، وتحليله الدقيق للأدوار .

تميز إخراجه بأسلوب التضاد والمغايرة CONTRAST، وبمعالجة المضامين الدرامية للمسرحيات معالجة واضحة تتسم بالبساطة والفهم .

أهم أعماله في الإخراج المسرحى:

١- رجل البندقية	CSELOVEK SZ RUZSJOM-
تأليف بوجوجين	N. F. POGOGYIN
٢- التدخل السياسى	INTERVENTION-
تأليف سالفين	SALVIN

روجيه بلا نشو ROGER PLANCHON

مخرج فرنسى معاصر تخصص في الإخراج المسرحى. من مواليد ١٩٣١/٩/١٢م. مدير مسرح المدينة THÉATRE DE LA CITÉ في فيليربان VILLEURBANNE واحد من مسارح ضواحى المدينة

الفرنسية الكبيرة ليون **LYON**. بلانشو من المتعاطفين مع فرقة البرلينر إنسامبل **BERLINER ENSAMBLE** (مسرح برتولت برخـــت) فـــي برلين الشرقية. أخرج الكثير من درامـــات برخـــت .ومـــع أن فرقتـــه المسرحية ضئيلة الميزانية وتعانى كثيرا من قلة المال للتجهيزات الفنيـــة المسرحية، إلا أنها بين الحين والحين تقوم بتمثيـــل درامـــات كـــبرى. وريبرتوار الفرقة يوضح هذه الحقيقـــة، وهـــذه الجـــرأة فـــي العمـــل المسرحى. فقد قدمت فرقته الدرامات الكبرى التالية:

١- إدوارد الثانى **II EDWARD** تأليف الانجليزى معاصر شيكســبير كريســـتوفر مـــــارلو(١٥٦٤- ١٥٩٣م) **CHRISTOPHER MARLOW**

٢- هنرى الرابع - **IV. HENRY** شيكسبير

٣- الأرواح الميتة - جوجول **GOGOL**

٤- جورج داندين - **GEORG DANDIN** موليير .

أخراج روجيه بلانشو في السنوات الأخيرة مسرحيات عصرية. فتناول في إخراجه مؤلفين عصرييـــن مثـــل يونيســـكو **IONESCO**، والروسى الأصل الفرنسى الإقامة آرثر أدامـــوف (١٩٠٨- ١٩٧٠م) **.ARTHUR ADAMOV**

يتميز أسلوب الإخراج عنده في ربط خشـــبة المســـرح بصالـــة الجمهور، لإقامة علاقة نفسية وبصرية تساعد المفهوم الدرامى للدرامـــا على الوصول إلى المتفرج من خلال هذه العلاقة، وعبر جريان العرض المسرحى .ويحاول بلانشو في الدرامات الكلاسيكية أن ينقل مفاهيمـــها الدرامية الخالدة إلى زمن العصر.

أصل الكلمة بالفرنسية ROCAILLE وتعنى الأسلوب المحارى.
وهو أسلوب معمارى شاع في فرنسا في عهد لويس الخامس عشر، وتميز بخطوط ملتوية تشبه أشكال المحارة والأصداف، كما تميز بالزينة المعمارية المبالغ فيها.

يعود تاريخ انبثاق أسلوب (الروكوكو) إلى القرن الثامن عشر الميلادى. وقد كشف إخوان جونكور عن قيم الأسلوب الجمالية نظريا. أما قواعد الروكوكو التاريخية فقد ظهرت بعد ذلك في آداب وتاريخ الفن.

يظهر أسلوب الروكوكو في فن العمارة في الجوانب الداخلية، في الشبابيك الكبيرة الفرنسية والحوائط البيضاء، والمرايات، والأرضيات الخشبية اللامعة (الباركيت)، والأثاث اللامع وثريات البندقية.

تطور الروكوكو في فرنسا في عهد طراز (ريجانس RÉGENCE) داخل الفترة التى احتلها الروكوكو في الفترة الأولى من ١٦٧٥ حتى ١٧١٥م.

يتميز طراز ريجانس بالأناقة والبساطة في آن واحد.
ثم تطور الروكوكو عبر الأسلوب المعمارى في الفترة من ١٧٣٠ حتى ١٧٤٥م. وسار عبر أسلوب بومبادور POMPADUR فيما بين سنوات ١٧٤٥،١٧٦٤م (وأسلوب بومبادور هو طراز في التزيين والتأثيث يعود إلى أواخر عصر الملك لويس الخامس عشر في فرنسا). ومن فنانى الروكوكو مانسارت، واتو، بوشيه، ميسونييه
J. H. MANSART, J. A. WATTEAU FR. BOUCHER , J. A. MEISSONIER.

تنطلق موسيقى الركوكو في فرنسا في النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى معتمدة على تجميع الذرات والوحدات الموسـيقية الصغيرة جنبا إلى جنب، على يد داندرايبه، ليكلير، رامو
D'ANDRIEU, LECLAIR, RAMEAU
إلا أن التيار سرعان ما يؤثر في الموسيقيين الإيطـاليين، سـكارلاتى، برجوليزى ، جالوبى، تارتينى
D.SZARLATTI, PERGOLESI , GALUPPI , TARTINI
وعند الألمان برع في الأسلوب الموسيقى للروكوكـو مافـات، كلنر، باخ
G. MUFFAT, J.P. KELLNER, E. BACH

الرومانتيكية ROMANTICISM

ينبثق تيار الرومانتيكية عبر القارة الأوروبية ويسـتحوذ علـى آدابها وفنونها في القرن التاسع عشر الميلادى ومـن البدايـة، تجـدر الإشارة إلى أن تعبير (رومانتيكى) قد سبق استعماله في القـرن الثـامن عشر الميلادى عند تصوير الطبيعة في الفن التشكيلى،وكذا في بعـض الروايات في الأدب.

تتضاد الرومانتيكية تضادا كاملا مع تيار الكلاسـيكية،خاصـة الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين.

بدأ التيار الرومانتيكى مبكرا مع الثورة الفرنسية وضياع العـالم البرجوازى في المجتمع الفرنسى، مستلهما الخيال وتصـور الأحـلام وعالم الفروسية.

يجمع المؤرخون على أن الطور الثانى للرومانتيكية كان ما بيـن السنوات العشر الأولى والسنوات العشرين من القرن قبل الماضى. وقـد

وجّه هذا الطور إلى النظر بعين الاعتبار للـدور الاجتمـاعى للحيـاة. شاركت إنجلترا في إحياء هـذا الطـور بجـهود كُتابـها وشـعرائها الرومانتيكيين بيرون، شيللى، كيتس
G. BYRON, P. SHELLEY, J. KEATS
الأول بصوته الزاعق المتمرد نحو التغيير. والثانى بالطبيعة والحريـة اللتين نادوا بهما في إطار من التفاولية الثورية.والثالث بعالم الجمال في إنتاجه الشعرى.

وفى الفن التشكيلى، يخرج (فن الحدائق) لأول مرة من التيـار الرومانتيكى. استعمل الإنجليز التعبير (الرومانتيكى) فـي منتصـف القرن الثامن عشر على يد لبلانك LEBLANC في كتاباته. لكن التعبـير يظهر بعد ذلك رسميا بمواصفاته الدقيقة في قاموس الأكاديمية الفرنسـية الذى صدر عام ١٧٩٨م.

تحتل الموسيقى الرومانتيكية فترة طويلة من الزمن حسبما تشير إلى ذلك مراجع فنون الموسيقى. لكن الرومانتيكية الموسـيقية تسـجل إبداعات الفنانين الموسيقيين فيبر، شوبيرت، مالر، اشتراوس
C.M. WEBER, F. SCHUBERT , G. MAHLER , J. STRAUSS
في الفترة من عام ١٨١٠ م وحتى قيام الحرب العالمية الأولـى عام ١٩١٧م. مسّ الباليه وفنونه المدخل الرومانتيكي للموسيقى، فـي بحث عن الموضوعات الرومانتيكية الراقصة، والتى تُعنى بالشـخصية القومية والتاريخية ، والرقصة الشعبية القوميـة فـي تجديـد للشـكل والمضمون.

ريبرتوار المسرح REPERTORY

المقصود بالريبرتوار المسرحى، هو هذه الذخيرة الفنية من عدة مسرحيات متنوعة يقدمها مسرح من المسارح على مدار أيام الأسبوع. وعُرف نوع هذه المسارح باسم (مسرح الذخائر). وهو المسرح الذى تُقدم فيه الفرقة الدائمة مسرحيات عديدة بدلا من مسرحية واحدة يعاد تقديمها في كل يوم، أو على مدار الموسم المسرحى بأكمله.

ريتشارد بيرتون RICHARD BURTON

ممثل مسرحى إنجليزى من مواليد ١٩٢٥/١١/١٠م. هو واحد من بين اثنى عشرة ولدا لأسرة يعمل ربُها في أحد مناجم ويلز WALES. امتاز من بين إخوته جميعا بالذكاء الذى دفعه للنجاح والحصول على منحة دراسية للدراسة في جامعة أكسفورد OXFORD في لندن.

قبل التحاقه بالجامعة يصعد على خشبة مسرح ليفربول LIVERPOOL في بعض العروض المسرحية عام ١٩٤٣م. وفى فرقة المسرح الجامعى بأكسفورد يُلفت نظر المسرحيين والنقاد عند تمثيله عام ١٩٤٤م مسرحية شيكسبير(دقة بدقة MEASURE FOR MEASURE).

بعد انتهائه من الجامعة يحترف بيرتون فن التمثيل في عام ١٩٤٨م. يمثل في درامات جان أنوى JEAN ANOUILH. وينتقل عام ١٩٥٣ عضوا بمسرح الأولد فيك OLD VIC وبعد أن يبرز في أدوار الكلاسيكيات (هملت، كوريولا نوس لشيكسبير)، يعتبره النقاد خليفة الأستاذ لورانس أوليفييه SIR,LAURENCE OLIVIER

(١٩٠٧- ١٩٨٩م) يبدأ بيرتون مجده السينمائى في عام ١٩٤٩م فيستقر مقامه في الولايات المتحدة الأمريكية. لكنه يعود إلى أوروبا بين الحين والحين للتمثيل المسرحى أو السينمائى. وفى عام ١٩٦٥م يصعد مع زوجته الممثلة اليزابيث تايلور ELIZABETH TAYLOR ومع فرقة أكسفورد الجامعية لتمثيل دراما مارلو (دكتور فاوستوس DR. FAUSTUS).

ريتشارد فاجنر RICHARD WAGNER

من مواليد مدينة لايبزج بألمانيا في ١٨١٣/٥/٢٢، والمتوفى في فينيسيا بإيطاليا في ١٨٨٣/٢/١٣م. شاعر ودرامى وموسيقى ومؤلف أوبرالى كبير تحول من الرومانتيكية الفنية إلى الرمزية في أعماله. يعتبر فاجنر واحدا من المصلحين المسرحيين في تاريخ المسرح العالمى.

يُوجّه الفن المسرحى إلى نظرية (الفن المكتمل GESAMMTKUNSTWERK) التى تتطلب متطلبات خاصة على خشبة المسرح. بغية إيجاد الإيقاع العام في الرؤية البصرية والاستماع معا. ومع حدوث (الفهم) فوق هذا وذاك، حاول تنفيذ فكرته في مسرح (بايرويت BAYREUTH) الذى أقام فيه مهرجانا سنويا للفن المسرحى الجامع أو المكتمل على حد تعبير ريتشارد فاجنر نفسه. كان فاجنر هو أول من استعمل ستار المقدمة الذى يرتفع إلى أعلا مع صعود من الجانبين للستار في نفس الوقت. وهو ما سُمى فيما بعد باسم (ستار بايرويت) لكن الباحث المجرى أ. د. سيكاى جيرج يُثبت مؤخرا أنه لم يكن الأول.

وأهم أعمال فاجنر النظرية هي:

١- الفن والثورة **KUNST UND REVOLUTION** عام ١٨٤٩م

٢- الإبداع في المستقبل **DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT** عام ١٨٩٥م. وفاجنر في مؤلفه الثاني (الإبداع في المستقبل) يبحث عن الرؤيا المستقبلية للجماهير المسرحية، ويستبشر بالديمقراطية كعامل من العوامل الهامة التي تتيح التطور الفعلي للثقافة المسرحية بوجه عام.



الزخرفة **DECORATION**

أصل اللفظة اللاتينية **DECORARE**. يدخل فن الزخرفة ضمن الفنون التابعة .. أي غير المستقلة. ترى خصائصه الشكلية عادة في الفنون المستقلة (كالعمارة مثلا).

مهمة الفن الزخرفي ليست محددة أو قاطعة الحدود، لأنه يكون عادة كالظل للفن الأصلي المستقل.إلا أن أهدافه- بصرف النظر عن تبعيته- تتصل عادة بذوق الإنسان ورأى صاحب الحُكم على الفن سواء كان مستقلا أو تابعا. بمعنى أن هدف فن الزخرفة هو تكوين عناصر فنية تعبيرية أو تجريدية، (بعيدة عن التحديد) لتعيش في عقل المشاهد. ولتخدم في الوقت ذاته وفي توافق تام الفن المستقل الأصلي، وذلك عن طريق الظلال، الإيقاع، الوحدة القياسية، التوازن والتكوينات الحسابية.

إن كل شيء بالحساب داخل الفن. فإذا ما تجاوز الفن التابع أو أحد الفنون المناسبة حدوده التي تقف في مستوى الدرجة الثانية بجانب الفن المستقل، فإن الأمر ينقلب إلى ضده ولا تتعادل كفتا الميزان .

الأمر الذى يمثل مشكلة تعامل بين الفنون المستقلة والفنون التابعة أو فنون المناسبة.

وهو نفس ما يحدث من مشكلات إذا ما تجاوز الفن الذاتى حدوده إلى طبيعة الزخرفة أو أحد الفنون التابعة الأخرى، وباستثناء حالتين اثنتين في فن الزخرفة.

الأولى هى حالة التيار الزخرفى الذى يقترب من الفنية الحرفية في التيارات الطليعية وفنون الزخرفة لغير الأشخاص، وعند إبراز العصور القديمة للفن مثل تيار الروكوكو. وذلك لقوة الطابع الزخرفى.

والحالة الثانية عندما يتعامل الفن الزخرفى مع الكنائس أو المعابد القديمة. ففيه تُصبح الزخرفة عاملا أساسيا في التزيين والتزويق.

كما أن تعبير (زخرفى) يُطلق كذلك في أيامنا هذه على التعبيرات والفنون الأدبية. فتعبير زخرفى يُستعمل في الآداب كثيرة اللون والتلون، وعديمة المضمون الأدبى أو الفنى ، وغريبة الأسلوب أو الشكل ،ومعوجة المظهر والسيمياء . وكل ما يمكن للشكل فيه أن يبهر. لكن الزخرفة مع ذلك تحجب حقيقة المضامين وتضعفها في الوقت نفسه.

الزمن TIME

يتسع الزمن باتساع مسافته. في العرض المسرحى الواحد نحصل عادة على نوعين من الزمن.

١- الزمن الأول، هو زمن الأحداث المسرحية.

٢- والزمن الثانى، هو زمن التمثيل.

١) **زمن الأحداث المسرحية،** هو الزمن الواقع بين بدايـــة الأحـــداث ونهايتها. بساعاته وأيامه وسنواته ، وقد يمتد إلى القرون أيضا.
٢) **زمن التمثيل،** المقصود به الزمن الذى يمر من بداية دخول الصالة إلى وقت الخروج منها.. زمن تمثيل العرض في المسرح. وعـــادة ما يكون بين الساعتين والأربع ساعات. ونادرا في العصر الحديث ما تطول المسرحية عن ذلك.

بين الزمنين أحيانا ما يدخل فصل أو مشهد ليخترق العرض كما في بعض الدرامات في الماضى (الكوميديا دى لارتى). وهو ما كـــان يؤدى إلى إطالة زمن الأحداث المسرحية وسط زمن قصير. وما يُوضح في الوقت نفسه أنه ليس بالإمكان تحديد زمن الحدث المسرحى بحـــدث في إثر حدث. ولهذا يلجأ كُتاب الدراما إلى الاهتمام بخدمة الصـــــراع، وربطه بشخصيات الدراما، ليصبح زمن الحدث فعليا وليس شـــكليا أو أجروميا وليتم عن طريق (التكثيف) وليـــس عـــن طريـــق الســـرد أو الاسترسال .وهو ما خرج علينا بعدة قواعد دراماتورجية حاولت كـــل منها تقعيد فكرة (الزمن) تقعيدا يتناسب مع مفهومها.

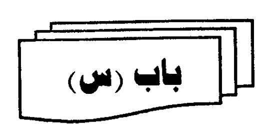
أشهر هذه القواعد نعثر عليه فـــي الدراماتورجيـــا الكلاســـيكية الفرنسية التى حددت زمن الأحداث في دراماتها بيـــوم كـــامل واحـــد (٢٤ ساعة زمنية) تنتهى عندها الأحداث نهاية قاطعة. وكان الهدف من هذا التحديد هو فرض مساحة زمنية محددة بأربعة وعشـــرين ســـاعة، ليستطيع المشاهد المسرحى معايشة هذه الأحداث، وتقبلّها ،واستحســـانها في النهاية. خاصة وأن تقنيات مسارح ذلك العصر لم تكـــن تســـمح إلا بهذا التعبير. ومع الاعتراف بذكاء الجماهير، وبأن بعضا منـــها قـــادر على استيعاب أحداث تتجاوز أحداث اليوم الواحد.

وفى المسرح الأسبانى في عصر النهضة، نجد الدرامى لوب دو فيجا **LOPE DE VEGA** لا يعبأ بهذا التحديد الزمنى في الأحداث. لكنه

أورد مسرحياته في ثلاثة فصول، يمثل كل فصل منها في يوم مختلـف. في الفصل الأول أو (اليوم الأول) يبدأ الصراع. وفى اليوم الثانى تصـل الأحداث المسرحية إلى نقطة الذروة **CLIMAX**. أما الفصل الثالث فـي اليوم الزمنى الثالث، فإنه يتضمن الحل والنهاية. وبين الفصول بعضـها البعض حاول لوب دو فيجا وزملاؤه من الكُتاب الأسبان فـي عصـر النهضة تلوين الزمن.

وفى العصر الحديث، يخلط كُتاب الدراما في الزمن خلطا كبـيرا في غير تمسك منهم بالدراماتورجيا القديمة. وبلا حساب لعقلية المتفـرج في فهم أو عدم فهم الزمن في الأحداث.

وفى المسرح نجد وسائل كثيرة لإشعار المتفرج بمرور الزمـن. ولو أنّ ذلك يحدث بطريقة الإيهام **ILLUSION** . فبعمليـة الإطفـاء، وبإنزال ستار المقدمة أو الستارة الثانية،وبالموسيقى المصاحبة لفترة من الزمن، وبإدخال مشهد من المشاهد يقطع مشاهد العرض الأصلى. بكـل هذه العمليات يمكن التحسيس بالزمن مرورا في العصر الحديث.



الساتير SATIRE

أصل الكلمة في اليونانية **SATÜROS** وفى اللاتينيـة **SATURA**. والساتير أحد أنواع التعبير الفنى فىالكوميديا. والتى بمقتضـى عـامل التكثيف تفصل نفسها رويدا رويدا عن الضحك ، لتصبح نوعا خاصـا متجاوزا ومتعديا كالفعل المتعدى.

تستعمل الساتيرية التهكم كعنصر من عناصر التكويـن فيـها. أحيانا ما يكون عنصرا مرا فيتساوى مع محددات الأطنـوزة. وأحيانـا

أخرى يكون غير مباشر فيصبح تورية غريبة من غرائــب الزمــن أو المقادير.

وإلى جانب ما ذكرت، فإن الساتيرية تجمع عنــاصر المبالغــة، الانحراف، وتسعى إلى تضخيم الأشياء وتكبيرها، وتقود إلى المواقــف الشاذة، حتى وإن حوت الكوميديا الساخرة بين جنبيها.

يقول ليسنج في هذه النقطة " لا يوجد أقوى من الضحك وســيلة قوية مؤثرة فعالة لحماية الأخلاق والفكرة الاجتماعية". وهو ما يشــير إلى منهجه في استعمال الكوميديا والساتير. أى أنــها نوعيــات تقبــل عنصر الضحك في تكويناتها للوصول إلى الهدف الاجتماعى في الأدب والدراما.

إلا أن الألمان في القرن التاسع عشر الميلادى قد انقلبــوا ضــد الساتير. وما نشهده في آراء علماء الجمال لديــهم – وعلــى رأســهم الفيلسوف هجل بنظرته التى تقول " بأن الساتيرية تعجز عــن احتــواء وإبراز أحاسيس النفس الداخلية" لا تُوصل إلى شعرية حقيقية أو تكويــن فنى أصيل" على اعتبار أن كل ما يفترضه التكوين الفنى ما هو إلا نوع من الخيال الحر. واستمتاع بجمال غــير حقيقــى أو نــابع حقــا مــن الوجدان. كما يرفض فيشر F. TH. VISCHER الســاتير أصــلا فــى الفنون.

يتواجد الساتير في الآداب الجميلة، وفى الشــعر، وفــى الأدب الدرامى (درامات الساتيرية)، وفى النــثر، وفــى حكايــات وقصــص الحيوان وفى الخرافات والأساطير.

تاريخيا، بدأ الساتير في العصر الإغريقي في أعمال أرخيلوكس، ألكايوس ARKHILOK HOS ,ALKAIOS ثم بعد ذلــك فــي أعمــال أرسطوفاينس، لوكيانوس، هوراتيوس،مارتياليس

ARISTOPHANES, LUKIANOS, HORATIUS, MARTIALIS

ثم توسع الساتير في عصر القرون الوسطى، خاصة في الآداب الشعبية وحكايات الحيوان والخرافات والأساطير والمهزلة المضحكة (الفارس FARCE).

وفى العصور المتأخرة نجد نماذج لأدب الساتير في أعمال الإيطاليين أريوستو، جوزى، ألفييرى

L. ARIOSTO, C. GOZZI, V. ALFIERI

وأيضا في أعمال الأسبانيين سرفانتس ، كويفيدو

M. CERVANTES, F. C. QUEVEDO

وعند الفرنسيين نعثر عليه في أعمال رابيليه، بوالو، فولتير، بيرانجيه

F. RABELAIS, N. BOILEAU , VOLTAIRE , J.P. BERANGER

وفى أعمال الألمانيين هوفمان، هاينه

E.T.A .H. HFFMANN, H. HEINE

وعند الإنجليز يتواجد الساتير في أعمال برناردشو، سويفت

G. B. SHAW, J. SWIFT

أما عند الروس والسوفيت فهو يظهر بارزا في أعمال أدبائهم جوجول، ماياكوفسكى، بتروف

N.V. GOGOL, V.V. MAYAKOVSKI, PETROV

كما نلمح الساتيرية في موجة آداب اللادراما (اللامعقول) عند بيكيت، يونيسكو، أداموف، مروجيك

S.BECKETT, E. IONESCO, A. ADAMOV, S. MROZEK.

سادوفسكى SADOVSZKIJ

عائلة سادوفسكى اشتغل أفرادها بمهنة فن التمثيل في روسيا القيصرية منذ عام ١٨٣٩ م. تتابع أفراد الأسرة جيلا بعد جيل حتى عام

١٩٤٧م .. أى لأكثر من مائة عام. وتمثل أسرة سادوفسكى تاريخا في المسرح الروسى، والمسرح السوفيتى من بعده.

١-أول أفراد الأسرة هو بروف ميهايلوفتش سادوفسكى SADOVSZKIJ PROV MIHAJLOVITCH (٢٣/١٠/١٨١٨- ٢٨/٧/١٨٧٢م) .. أول السلالة المسرحية شخصية كوميدية في المسرح الصغير بموسكو ، يقوم بأدوار (الكاركتير CHARACTER) ذات الطبيعة الخاصة أو الشخصيات غريبة الأطوار . وقد تبع بروف أسلوب سابقه الروسى شبكين SCSEPKIN وعندما استأسد الأسلوب الواقعى وتيار الواقعية في المسرح الروسى، كان واحدا من أكبر ممثلى الواقعية في عصره. وحقق بهذه الواقعية خصائص القومية الروسية في الدراما.مثّل درامات موليير، جوجول، جريبويادوف وتورجنيف. وبرز بصفة خاصة في أدوار الدرامات عند استروفسكى (الكسندر نيوكولايفتش أستروفسكى (١٨٢٣- ١٨٨٦م) ALEKSZANDR NYKOLAJEVITCH OSZTROVSZKIJ حيث مثّل بروف سادوفسكى ٢٩ دورا في(٢٨) مسرحية من مسرحيات أستروفسكى.

١- ثانى أفراد الأسرة الفنية هو ميهائيل بروفوفيتش سادوفسكى MIHAIL PROVOVITCH SADOVSZKIJ

من مواليد موسكو في ٢٤/١١/ ١٨٤٧، والمتوفى في موسكو أيضا في ٨/٨/١٩١٠م. وهو الأبن الأول لرب الأسرة الفنية بروف سادوفسكى . تبع ميهائيل خط والده في المسرح، وفى نوع الأدوار الكوميدية التى كان يقوم بها. وتخصص ميهائيل في الأدوار الساتيرية وأجادها. كما كان امتدادا لوالده في أدوار درامات أستروفسكى . مثّل أكثر من (٦٠) دورا مسرحيا في هذه الدرامات، كما كانت زوجته أولى أوسيبوفنا سادوفسكايا (٢٥/٦/١٨٤٩- ٨/١٢/١٩١٩م) OLGA OSZIPOVNA

SADOVSZKAJA ممثلة هى الأخرى، تخصصت في أدوار العجـــائز، وكانت من أعظم الممثلات في حسن الأداء التمثيلـــي والإلقـــاء البيّـــن السليم.

٣- ثالث أفراد الأسرة هو بروف ميهايلوفتش سادوفسكى الابـــن(ابـــن ميهائيل وأولجا). من مواليد موسكو في ١٨٧٤/٨/٢١ والمتوفى فـــي ١٩٤٧/٥/٤م. عمل بالتمثيل والإخراج، وحاز جائزة الدولة السوفيتية في الفنون المسرحية. وعلّم كثيرا من مبعوثي الأقطار العربية فنـــون المسرح في الاتحاد السوفيتى في وقت مبكر. كان ممثلا شعبيا، تمتع بحب الجماهير له، جسّد شخصية الرجل السوفيتى الجديد بعد الثـــورة تمثيلا جادا ومؤثرا.

أهم أدواره في المسرح السوفيتى:

١- دور تشاكى CSACKIJ في مسرحية العقـــل أصـــل المتـــاعب- جريبويادوف.

٢- دور ماستاكوف MASZTAKOV في مسرحية العجوز- جوركى.

٣-دور بروتاوس BRUTUS في مسرحية بوليوس قيصر- شيكسبير

٤- دور مركتيو MERCUTIO في مســـــرحية روميـــو وجولييـــت- شيكسبير.

٥- دور فيليب FÜLÖP في مسرحية دون كارلوس - DON CARLOS- شيللر

عملت الأسرة جيلا بعد جيل في المسرح الصغـــــير بموســـكو. وخلقت للمسرح تسعة من أفرادها تعاقبوا على خدمه الفـــن المســـرحى حتى الآن.

(٢٢/١٠/١٨٤٤- ٢٦/٣/١٩٢٣م). ممثله فرنسية شهيرة . بدأت حياتها في الفن المسرحئ عضوا بمسرح الكوميدى فرانسيز عام ١٨٦٢م **COMÉDIE FRANCAISE**. ثم تعمل في مسرح الجمنيز **GYMNASE**، فمسرح الأوديون. **ÓDÉON** الذى كان له الفضل في شهرتها الفنية.

تعود سارة برنار مرة ثانية إلى مسرح الكوميدى فرانسيز الذى بدأت حياتها على خشبته المسرحية في عام ١٨٧٢م. وتقدم في تلك الفترة أعظم أدوارها في البيت الفنى الفرنسى الكبير . فتمثل بطلات جان راسين **JEAN RACINE** (١٦٣٩- ١٦٩٩م) في دراماته بريتانيكوس **BRITANNICUS**، فيدرا **PHAEDRA**، أندروماك **ANDROMACHE**، ميثريدات **MITHRIDATE**. كما تضطلع ببطولات درامات عصرية فرنسية وأوروبية. مثّلت في لندن وفى الولايات المتحدة الأمريكية.

بعد عودتها من رحلاتها في الخارج عام ١٨٩٣م تؤلف فرقة خاصة بها تحمل اسمها (مسرح سارة برنار). ويكتب الفرنسى الدرامى فكتوريان ساردو **VICTORIEN SARDOU** عددا كبيرا من الدرامات لشخصها الفنى (توسكا **TOSCA**،فيدورا **FEDORA**، تيودورا **THÉODORA**، الساحرة **LA SORCIERE**).

تبرز سارة برنار في دور (مارجريت جوتييه) في دراما الكسندر ديماس الابن المعنونه (غادة الكاميليا **LA DAME AUX CAMÉLIAS, ALEXANDRE DUMAS**).

تميزت سارة برنار بفن التمثيل القوى. تقع على التأثير كوقوع الأسد على الفريسة يساعدها مظهرها التياترالى وصوتها الرنان، وتبدو

خلف تقنياتها في فن التمثيل موهبة مكتملة العناصر ومتطلبات المهنـــة، في معاناة صادقة إلى أقصى درجات الصدق و الثقافة والمعرفة .

دارت في بدايات سنوات القرن العشرين حرب الصراع من أجل البقاء مع الممثلـــة الايطاليـــة إلينـــورا دوســـى ELEONORE DUSE (١٨٥٨- ١٩٢٤م) بعد أن كان أسلوب الأداء التمثيلى عند ساره برنار قد آل إلى ذبول بحكم تطور العصر، رغم أنها نفسها لم تعترف بــــهذا التطور الزاحف يوما إذ ظلت محتفظة بقوتها وســـر تميزهـــا طـــوال حياتها.

سبستيانو سرليو SEBASTIANO SEALIO

معمارى ومصوّر إيطالى. من مواليـــد بولونيـــا BOLOGNA بإيطاليا في ١٤٧٥/٩/٦ م. والمتوفى فـــي ليـــون LYON فـــي عـــام ١٥٥٤م.

يعتبر سرليو أحد معالم تصميم الديكور المسرحى فـــي عصـــر النهضة الأوروبى. وهو واحد من النظريين القلائل الذين كتبوا ونظّروا في فنيات المسرح مبكرا. درس تاريخ المسرح دراسة وافيـــة ،أهلتـــه للإبداع الفنى في تصميمات خشبة المســـــرح، وتصميمـــات المبـــانى المسرحية.

يؤسس مسرحا صيفيا عام ١٥٣٩م فـــي فيتشـــنزا VICENZA. ويؤلف كتابا من مجلدين عام ١٥٤٥م بعنوان (عن المعمـــار- DELL' ARCHITETTURA) يُضمنه أفكاره الجريئة لبناء المسارح الحديثـــة. خصص في فكره ثلاثة أنواع من المسارح وخشباتها تخصيصا .النـــوع الأول لخشبة مسرح الأعمال التراجيدية، والثانى لخشبة مسرح الأعمـال

الكوميدية. أما الثالث فقد صممه لخشبة الأعمال الساتيرية. واستلهم ديكورات خاصة بكل نوع من الأنواع الثلاثة. كما يتضمن كتابه بابا خاصا عن الإضاءة في المسرح . ظل المسرح يتعامل مع قوانيه وأفكاره الإبداعية لمائتي عام بعد رحيله .

الستار الحديدى الواقى SAFETY – CURTAIN

وهو الستار الفاصل في المسارح الحديثة المعمار، بين جزأي المسرح(خشبة المسرح، صالة الجمهور) وقد صُمم خصيصا للفصل في حالات الحريق بين جُزأيى المسرح.

وبعد الحريق المدمر في مسرح الدائرة RINGTHEATER في فيينا في ٨ ديسمبر من عام ١٨٨١م،أضيف إلى الستار الحديدى، فرقة مطافئ دائمة تُعسكر على خشبات المسارح حماية لأرواح الجماهير.وتعمل هذه الفرق وفق قواعد وقوانين خاصة بها تحمل كثيرا من الجدية والصرامة في بنودها.

ستار ضوئى BLINDER

ونقصد به الإضاءة القوية التى تنبعث من على خشبة المسرح في اتجاه صالة الجمهور. وهدفها هو تصويب كمية ضوء شديدة على أعين الجماهير ، حتى لا يرى ما يحدث من تغييرات في المناظر أو الديكور أو الأثاث أو المهمات على خشبة المسرح ساعة تغيير المناظر.

وفى حالة استعمال الستار الضوئى ، فلا حاجة إلـــى اســـتعمال ستارة المقدمة في المسرح.. ولا إلى أى ستار آخر. لكنه من الطبيعى ، ومن المنطقى أيضا الاتفاق على تحديد زمن قصير جدا عند اســـتعمال هذا الستار، حتى لا يؤذى أو يؤدي إلى مضايقة جمهور النظارة. وفـــى المسارح التى لا تزال تستعمل أنوار الحافة ، فمن المستحسن إضاءتـــها مع الستار الضوئى لتساهم في تقوية الضوء من ناحية، وفى إتمام عملية إخفاء ما يجرى على خشبة المسرح من تغييرات من ناحية أخرى.

ستار المسرح CURTAIN

المقصود به بصفة عامة، ستار المسرح الذى يرتفع عند بـــدء التمثيل، ويُسدل عند انتهاء المشهد أو الفصل المسرحى أو عند انتـــهاء المسرحية. هذا الستار له وظائف عديدة نلخصها فيما يلى:

١- في حالة ستار المقدمة

هى حالة تغطية خشبة المسرح وما عليها عن أعين الجمـــاهير. ويكون الستار فاصلا بين المكانين (خشبة المســـرح والصالـــة). وفـــى العصر الحديث كثيرا ما لا يُستعمل هذا الستار.

تاريخيا، بدأ استعماله لهذا الغرض السابق الإشارة إليـــه- منـــذ القرن الثامن عشر الميلادى. وكان الاستعمال على أشد انتشاره آنـــذاك في أغلب مسارح أوروبا،في صورة اسطاطيقية جميلة.

أما منذ القديم، فقد كان استعماله بصورة بدائية إذ لم يزد عـــن قطعة قماش في روما القديمة، ربُطت بجبال تدلى مـــن الأعـــلا وقـــد ظهرت مجعدة مكرمشة عند أقدام الممثلين. ثم رفُعـــت القماشـــة إلـــى الأعلى بعد انتهاء التمثيل.

وفى عصر القرون الوسطى استُعمل ستار بصفة متقطعة في غير تقليد أو استمرارية. وأحيانا ما كان يغطى جزءا خاصا أو بعض الأجزاء من خشبة المسرح. وحتى بعد عصر النهضة إبان المسارح المسقوفة والمعمار المسرحى المغلق ، فإن مسرحيات شيكسبير في عصر النهضة الإنجليزى، وكذلك مسرحيات كل من الأسبانيين لوب دو فيجا LOPE DE VEJA، كالدرون CALDERON في عصر النهضة الأسبانى، لم تعرف هذا النوع من ستار المقدمة.

إلا أنه يلاحظ أن المسرح الإيطالى في القرن السابع عشر الميلادى قد استعمل ستارا للمقدمة في الأوبرات الإيطالية. ومنها انتشر الاستعمال في القارة الأوروبية. حتى أتى القرنان الثامن عشر في نهايته، والقرن التاسع عشر الميلادى في بدايته، بثلاثة أشكال في استعمال هذا الستار .

أ-الشكل الأول.

ستارة ترتفع في بداية العرض إلى الأعلا. لكن في غير طريق رأسى. لكنها تنفرج إلى الأعلا ومن وسط الجانبين في وقت واحد. وقد عرفت باسم(ستار الجناحين WINGS CURTAIN) على اعتبار أن جانبيها أو(جناحيها الأيمن والأيسر) يرتفعان في وقت واحد مع الجزء الصاعد إلى الأعلا وقت فتح الستار . استعمل ريتشارد فاجنر RICHARD WAGNER (١٨١٣- ١٨٨٣م) نفس الستار في مسرح بيرويت BAYREUTH الذى يضم سنويا المهرجان الفنى في مدينة بيرويت بألمانيا . وبعدها عُرفت هذه الستارة باسم (ستارة بيرويت).

ب- الشكل الثانى

ستار حديدى،من الحديد أو الصاج السميك. ويحتل مكانه على خشبة المسرح قبل ستار المقدمة، أى يكون في مواجهة الجماهير بعرض خشبة المسرح، والأول من ناحية صالة الجمهور.

بدأ استعمال الستار الحديدى منذ عام ١٨٨٢م، وأصبح تقليدا لابد منه اليوم في كل المسارح الأوروبية. وقد أدى إلى ضرورة اســـتعماله كثرة الحرائق التى شبت في المبانى المسرحية العديدة خــــلال قرنيـــن سابقين من الزمان.

جــ- منذ ستينيات القرن التاسع عشر

تظهر موضة ستار الإعلان أو ستار الدعايــــة PUBLICITY ظهرت على هذا الستار دعايات عديدة للعروض القادمة، ثـــم اســـتُغل الستار للدعايات التجارية في بعض الأحيان.

د- ستار التل TULLE

وهو ستار مصنوع من قماش التل الخفيف الذى يكشف كل مــــا خلفه من مناظر وديكورات وشخوص مسرحية. كما يُستعمل هذا الستار كخلفية في العروض العصرية إذ يمكن بواسطة الفانوس السحرى عكس بعض الصور أو الشرائط السينمائية عليه.

٢-في حالة ستائر داخل خشبة المسرح يتعامل المسرح مع أنواع كثيرة من هذه الستائر .فهناك الستارة الثانية (السوكندو) THE SECOUND وهى الستارة التى تلى ستار المقدمة مباشرة، وتُستعمل فـــي تغيـــير المناظر خلفها عند إسدالها.وتجرى أمامها بعض المشاهد حتى يتـــم خلفها إعداد المنظر التالى. وهناك شبه الستار، الذى ينزل في أمــاكن قصيرة ليغطى جزءا من المنظر حيث تجرى بعض المشاهد أمامـــه، وليكَون بقيه المنظر المسرحى مكملا له في نفس الوقت.

ومن المهم القول بأن ستار المقدمة يلعب دورا دراماتورجيا فـــي العرض المسرحى خلال مسيرة العرض. فــــهو لا يحجـــب المنـــاظر

والديكورات وأوائل الممثلين على المسرح فحسب ، بل إنه يُوسعّ من الزمن المسرحى كذلك، ويوهم بمرور الوقت في حالة الانتقال من زمن إلى زمن آخر. كما أن التحكم في آلية هذا الستار- سواء في الانفراج أو في الختام- بالسرعة أو بالبطء يضيف بعدا دراميا للعرض المسرحى.

الستارة نصف الدائرية HALF CIRCLE CURTAIN

المقصود بها هو الستار الذى يتخذ مكانه في آخر خلفية خشبة المسرح. وهو ستار على شكل نصف دائرة كاملة يغطى إلى السوفيتا كل خشبة المسرح (من نهاية الخلف والجانبين حتى المستويات الأمامية يمنيا ويسارا من خشبة المسرح).

صُمم هذا النوع من الأستار، ليتيح لخشبة المسرح فراغا نهائيا كسماء ممتدة إلى الأفق البعيد. ومع أن ميكانيكية المسرح الحديث تستعمل عدة أستار بألوان مختلفة بحسب ما تقتضيه المسرحية، إلا أن اللون الأسود هو الغالب في الاستعمال، وبخاصة في التراجيديات التى تحتاج إلى الإيحاء بالجو الداكن من حول الشخصيات التراجيدية.

ستانيسلاف فيسبيانيسكى STANISLAW WYSPIANSKI

شاعر ومؤلف درامى ومخرج بولندى، من مواليد كراكو KRAKKO في ١٨٦٩/١/١٧، والمتوفى في كراكو أيضا في (١٩٠٧/١١/٢٨م).

اشتغل فيسبيانيسكى كذلك بالديكور المسرحى، وبالتصوير الزيتى في فن التشكيل. أثّر بأعماله على صورة الثقافة البولندية في عصـــره. وقدمت دراماته وتصميماته للديكور مدرسة تجديدية عصريـــة لتـــاريخ مسرح بلاده بولندا، محاولا إبراز خشبة المسرح بما عليها من منـــاظر صورة (منظرانية PICTURESQUE) .. أى صورة رائعـــة التكويـــن فاتنة مثيرة للصور الذهنية عند المشـــاهدين. بصـــرف النظـــر عـــن التقليديات الموروثة التى كانت تسيطر أيامها علـــى صـــورة المســـرح البولندى، والتى كانت في أغلبها تنتمى إلى الطبيعية المملة في الديكـــور المسرحى.

سرجاى ميهيلوفتش أيزنشتين S. M EISENTEIN

(١٨٩٨- ١٩٤٨م)

روسى الجنسية. من أبرز النظريين في فنون الســـينما. تعكـــس أفلامه الشريط الاشـــتراكى. نـــهج كـــل مـــن بودفكيـــن، دوفشـــنكو V. PUDOVKIN , A. DOVSHENKO نفس منهجه السياسى الفنى. تبرز من ضمن نظرياته في السينما نظرية MONTAGE (المونتـــاج) التـــى ابتدعها لتحليل المشكلة الســـينمائية واســـتخلاص عـــاملى الاســـتمالة والجاذبية بما جعل من المونتاج واللصق أحد الأركان الرئيســـية التـــى يقوم عليها الفكر السينمائى لتوضيح جوانب فكرية وعقلية.

سرجى فلاجيميروفتش أوبرازكوف

SZERGEJ VLAGYIMIROVITCH OBRAZCOV من مواليد موسكو يوم ٢٢ من شهر يونيو عام ١٩٠١م. فنان عرائسى وممثـل ومخـرج ودرامى حائز على جائزة الدولة السوفيتية.درس علوم وفنون التصويـر والجرافيك. ثم التحق بالأستوديو الموسيقى الــذى أسسـه نمـيروفتش دانتشنكو

NYEMIROVICS – DANCSENKO

عمل أوبرازكوف ممثلا مسرحيا حتى عام ١٩٣٧م. ثم اتجه إلى التمثيل في مسرح العرائس، مقدمـا لوحـة موسـيقية قبـل العـرض العرائسى، وجاب بعروضه العرائسـية أوروبـا والولايـات المتحـدة الأمريكية.فى عام ١٩٣١ يؤسس المسرح العرائسى المركزى بموسكو ، ويقدم عروضه في المدارس على خشبات مسـرحية متواضعـة وفـى بعض بيوت الشباب والكشافة . في عام ١٩٣٧م تُخصص لـه الدولـة السوفيتية مبنى خاصا بالمسرح العرائسى.ومع ظهور هذا المسرح الدائم استطاع أوبرازكوف تقديم عروضه في اسـتمرارية يوميـة للصغـار والكبار على السواء . كما استطاع تطوير هذا النوع مـن المسـارح المخصص لتربية النشء والشباب ورجال المستقبل.

قدم أوبرازكوف في هذا المسـرح عـروض (عـلاء الديـن والمصباح السـحرى)، (الملـك ذو القرنـان- لجـوزى GOZZI)، (كونسرت خاص) مستعملا عناصر الكلاسيكية الروسية والعالمية فـي الدرامات العرائسية.

كتب أوبرازكوف عدة دراسات في الفن المسرحى، وترك كُتبـا قيّمة أهمها:

١- مهنتى في الفن MAJA PROFESSZIJA عام ١٩٥٠م

٢- المسرح الصينى - عام ١٩٥٧م.

TYEATR KITAJSZKOGO NARODA.

سرقة التأثير EFFECT'S LARCENY

وهـــى الصـــورة المعروفـــة فـــي المســـرح العربـــى بـــــــ (سرقة المسرح). عندما يلجأ ممثل إلى إيـــداء حركـــات كوميديـــة أو بهلوانية، أثناء حوار لزميل له على خشبة المسرح. وفى سرقة التـــأثير يحاول الممثل السئ غير الملتزم أن يحصل - وبأي ثمن- على نجاح أو استحسان بغير الفن الصحيح . وهو لذلك يلجأ إلى استعمال وسائل غير مشروعه في حدود دوره، ليثير جماهير النظارة.

يلجأ بعض المخرجين في المسرح إلى استعمال (سرقة التـــأثير) في عملية الإخراج. حين يُوجهون اهتمامات بالغة بالحركة أو الإضـــاءة أو صوت الممثلين لمشاهد عادية لا تحتمل هـــذه المبالغـــات أو حيـــن يستعملون حيلا زائدة عن حاجة الموقف المسرحى.

سسيولوجيا الفن SOCIOLOGY OF ART

تبحث سسيولوجيا الفن في الفوائد الاجتماعية التى يجب أن تحتل مكانها في فن من الفنون. وقـــد ارتكـــزت السســـيولوجيا علـــى الأدب ووظيفته وعلاقته بالمجتمع في كثير من الأحوال، بفضل العلماء تيـــن ، لانسونت، بلاهانوف.

H. TAINE, G. LANSONT, G. V. PLEHANOV

اعترفت أغلب الآراء العلمية بوجود علاقات كثيرة بين الأدب والفن خاصة فيما يتعلق بالأساليب والأشكال والفروع الفنية.

تعتبر مدام دو ستيل MADAME DE STAËL (١٧٦٦- ١٨١٧م) على رأس الباحثين في سسيولوجيا الأدب، بما قدمته في فرنسا في القرن الثامن عشر الميلادى من حركة اجتماعية وفكرية ارتكزت على أبحاث هامة،واستخراجات تاريخية واسعة المدى، تقول إن للأدب وظيفة تربوية لا محالة من التخلص منها أو إهمالها أو الانتقاص من شأنها.

بعد دخول الإذاعة والتلفزيون إلى العصر الحديث، اتجه السسيولوجيون إلى علاج المواد الأدبية التى تقوم عليها أغلب البرامج في الجهازين في محاولات للتعرف على ما يحبه الناس وما لا يحبونه.يضطلع لوس وِل H.D.LASSWELL بنصيب كبير في هذه الأبحاث.

سقراط SOCRATES

(٤٦٩-٣٩٩ ق . م)

فيلسوف يونانى قديم أثرت فلسفته على القارة الأوروبية بصفة خاصة ، ثم العالم بصفة عامة.

استعمل سقراط النقاش مع تلاميذه وحوارييه ولم يعبأ كثيرا بكتابة نظرياته وآرائه.وهو ما حيّر الباحثين كثيرا للاستدلال العلمى على منهج فلسفته ومكانته وإنتاجه.

نعنى به النتيجة في المسرح، بعدم نجاح العـــرض المســـرحى جماهيريا، حينما لا تُقبل الجماهير على أي عرض مسرحى بعد ليـــالى الافتتاح الأولى.

وأسباب سقوط العرض المسرحى تعود إلى سببين رئيســـيين : الأول هو ضعف المسرحية.. أي النسيج الدرامى. والثانى هو ضعـــف العرض المسرحى.

وتفسير ذلك، أن المفهوم السئ أو التفسير السطحى لعمل درامى جيد، كفيل بوضعه (عرضا) في خانة السقوط. كما أنه يلاحـــظ أحيانـــا كثيرة نجاح عروض مسرحية رغم ضعفها الدرامى.

إلا أن الواقع يشهد على أن التجـــهيز للعـــرض المســـرحى، أو للمسرحية بمعنى أدق، وأقصد بذلـــك الميزانيـــة الماليـــة المخصصـــة للإعداد، له دور كبير في نجاح أو عدم نجاح العرض المســـرحى. لا لأن للمال قوة وهيمنة وسحرا، ولكن لأنه قـــادر علـــى تنفيـــذ الفكـــر المسرحى في قوة وغلبة. فإذا لم يخرج إلى عالم المسرحية فكر المخرج المتنور، وبخاصة فيما يحتاجه تجسيدا لعالم مادى أو خدع أو إضاءة أو حيل ، فقد العرض المسرحى كثيرا من بهجته ومظهره.

وفى الماضى، استمرت المسارح في عروضها غـــير الناجحـــة جماهيريا، علّ استمرارية العرض تشحذ همة الجمـــاهير إلىالتحـــرك لمشاهدة هذه العروض. ولكن هيهات.

السلوكية MANNERISM

اللفظ الأصلى الإيطالى للكلمة MANERIA. السلوكية أسلوب خاص مثل حركة خصوصية سُميت بالأسلوب المؤقت للفن في أوروبا. وكان هذا الأسلوب هو الجسر بين حركتى عصر النهضة والباروك.

يختلف المؤرخون في تحديد فترة سيادة أسلوب (السلوكية). فبينما يرى البعض أنه شغل الفترة من السنوات ١٥٣٠ إلى ١٦٠٠م. يرى فريق آخر أنه تغلغل في القرن السادس عشر الميلادى، بل وظل حتى بداية القرن السابع عشر الميلادى. وفنانو السلوكية البارزون رفاييللو، ميكلانجلو RAFFAELLO, MICHELANGEO. ومن المرجح أن السلوكية في الأدب سادت لمدة قصيرة في فرنسا وإنجلترا.

سياسة البرنامج المسرحى PROGRAMME'S POLICY

تُعتبر سياسة البرنامج المسرحى للموسم الدرامى في كل عام، من أهم التخطيطات التى تضعها الإدارة الفنية في المسرح. ومن الحكمة في المسرح أن تكون الدرامات التى تحدد في موسم مسرحى واحد، متنوعة، متعددة الأهداف. بمعنى أن تحتوى الخطة أو السياسة الفنية للعروض على مسرحيات سياسية، ومسرحيات اجتماعية، وعروض فنية أخرى مثل المسرحيات الموسيقية أو الملحمية أو الكلاسيكية حسبما يتراءى للإدارة الفنية، مع الأخذ في الاعتبار مكان المسرح، وفرقة التمثيل فيه، ونوعية جماهيره، وطبيعة العروض فيه، وكذا تاريخ المسرح في التعامل مع نوعيات الجماهير المختلفة، والمتغيرة دوما.

ومع كل، فان اختيار هذه السياسة للبرنامج المسرحى يرجع إلى عدة عوامل كثيرة. مثل التوجه الفكرى، والذوق، والحدس والتوقعات، والموقف المالى للمسرح.. أعنى ميزانية العروض في الموسم الواحد، وموقف شباك التذاكر ومدى الاعتماد عليه. ومن الطبيعى الاعتراف بأن المسارح الخاصة تعمد في الاختيار إلى العروض الترفيهية ذات الوزن الخفيف، الذى لا يُتعب الجماهير أو يحملها على التفكير بقدر ما يقدم لها تسلية، حتى ولو كانت رخيصة وتافهة.

تعتمد المسارح الوطنية والقومية في العالم على سياسة حكيمة في برامجها المسرحية السنوية، أو هكذا يجب أن يكون. على اعتبار أن المسرح القومى أو المسرح الوطنى في دولة ما، هو المسرح الأم الذى يمثل الرصانة والقوة والفن المسرحى الحقيقى .. النافع والراقى، والذى تتطلع إليه الجماهير، باعتباره المسرح الذى يتقدم للكلاسيكيات وللعروض الكبيرة مهما كانت تكلفتها ومتاعبها.

ومسارح أوروبا القومية تسير وفق هذه السياسة ، كما يؤكد التاريخ المسرحى وسيرة هذه المسارح. وعلى سبيل المثال مسرح بورج بالنمسا **BURGTHEATER**، ومسرح الكوميدى فرانسيز في فرنسا **COMÉDIE FRANCAISE**، ومسرح نارودنى ديفادلو بتشيكوسلوفاكيا **NARODNI DIVADLO** فهذه المسارح القومية والوطنية في أوروبا هى التى اكتشفت كبار المخرجين المسرحيين،وفتحت أبواب مسارحها لكل من كوبو **COPEAU**، جيمييه **GÉMIER**، فيلار **VILAR**، فلزنشتاين **FELSENSTEIN**، تايروف **TAIROV**، بروك **BROOK** وغيرهم.

السير تايرون جوثرى SIR TYRONE GUTHRIE

من مواليد تان بريــــدج ويلــز TUNBRIDGE WELLS فــي ١٩٠٠/٧/٢م. مخرج مسرحى إنجليزى. يعمل منذ عــام ١٩٢٤م فــي بعض فرق هواة المسرح الانجليزى.ينتقل عــام ١٩٢٦ ليُجــرب فــي الإخراج المسرحى.

أخرج في مسرح الأولدفيك OLD VIC، وأدار المســـرح مــن ١٩٣٩ حتى ١٩٤٥م. ثم أدار مسرح الأوبرا الإنجليزيـــة،ومــهرجان أدبنرج EDINBURGH FESTIVAL (أدنبره).

في عام ١٩٥٣م يقود مهرجان شيكسبير في كنــدا بنــاء علــى اقتراحه لإنشاء هذا المهرجان. أخرج كثيرا من الأعمال الشيكســبيرية. كما أخرج لكُتاب حديثين من الإنجليز.

اشتغل بالتجريب في المسرح، ووصل به إلى حد العجيب الشاذ، الأمر الذى عرّضه للنقد.

السير لورانس أوليفييه SiR LAURANCE OLIVIER

(١٩٠٧/٥/٢٢- ١٩٨٩/٧/١١م)

ممثل ومخرج مسرحى انجليزى. وهـــو إحــدى الشــخصيات المؤثرة في تاريخ المسرح الإنجليزى المعاصر.

بدأ حياته الفنية ما بين عـــامى ١٩٢٦، ١٩٢٨م ممثــلا لأدوار صغيرة في برمنجهام BIRMINGHAM. وبدأ خطوات الصعــود فــي عالم المسرح من عام ١٩٣٤م.

ففى عام ١٩٣٥م يمثل في دراما شيكسبير (روميو وجولييـــت) مع الممثل الإنجليزى جون جيلجد JOHN GIELGUD دورى روميـــو ومركتيو MERCUTIO بالتبادل بينهما.

اعتنق أوليفييه واقعية الأداء في فن الممثل المسرحى.ثم تطورت هذه الواقعية في أدوار أخرى لتصل إلى الكلاســـيكية فـــي فـــن الأداء التمثيلى. وتتضح هذه الكلاسيكية في أدواره التابعة في هملت، هـــنرى الخامس V.HENRY في عام ١٩٣٧م، وفـــي ريتشـــارد الثـــالث عـــام ١٩٤٤م.

يعين السير لورانس أوليفييه مديرا مشاركا لمســـرح الأولدفيـــك OLD VIC أثناء الحرب العالمية الثانية، ويحقق نجاحا فنيا في أعمـــال شيكسبير. وفى عام ١٩٥١م وما بعده يمثل أدوارا هامة في حياته فـــي مسرح سان جيمس ST. JAMES THEATRE مع زوجته الثانية فيفيـــان لـــى VIVIEN LEIGH (١٩١٣/١١/٥- ١٩٦٧/٧/٨م) فـــي دراما شيكسبير المعنونة (أنطونيوس وكليوباترا). ثم في دراما برناردشـــو (قيصر وكليوباترا).

يمثل عددا من الأدوار الشيكسبيرية التى تطبع حياته بالاتصـــال الشيكسبيرى والكلاسيكيات :

١- دور مالفليو MALVOLIO في الليلة الثانية عشرة.

٢- دور كوريولانوس CORIOLANUS في كوريولانوس.

٣- تيتوس أندرونيكوس TITUS ANDRONICUS في نفس المســـرحية بهذا الاسم.

٤- مكبث MACBETH في مكبث

٥- دور آرشى رايس ARCHIE RICE في مسرحية جون أوزبـــورن (المُسلّى- THE ENTERTAINER)

٦- دور بيرانجيه BÉRANGER فــي دراما يونيسكو (الخرتيـت RHINOCÉROS).

٧- دور الخال فانيا UNCLE VANYA في الخال فانيا.

يُعين السير أوليفييه عـام ١٩٦٣ م مديـرا للمســرح القومـي الإنجليزى. اتبع في منهج إخراجه خطوات وقواعد الإخراج عند سـابقه الإنجليزى المخرج هنرى إرفنــج (١٨٣٨- ١٩٠٥م) مثـلّ للســينما العالمية عدة أفلام مأخوذة عن الشيكسبيريات.

السير هنرى إرفنج SIR,HENRY IRVING

(٦/٢/١٨٣٨- ١٣/١٠/١٩٠٥م)

ممثل ومخرج مسرحى وصاحب فرقة مسرحية ومدير فنى.

بدأ هواية المسرح في عام ١٨٥٦ م بعد دراسته فــي الريـف الانجليزى. أخرج مسرحية (الأجراس) THE BELLS التى حققت لـــه شهرة واسعة في بدء حياته الفنية. وزاد من هذه الشهرة تمثيله لشخصية هملت شيكسبير لمدة مائتى ليلة متواصلة على خشبة المسرح.

يقود إرفنج مسرح الليسيوم LYCEUM في الفترة مـــن ١٨٧٨، ١٨٩٩م بنجاح فائق كممثل أول ومخرج ومدير فنى (مرة واحدة). كان أول من حصل على لقب (السير) من الفنانين المسرحيين.

مثّل أدوار شيكسبير(شيلوك SHYLOCK في تاجر البندقيـــة، ياجو JAGO في عطيل، لير LEAR في الملك لير، ريتشارد الثـــالث في ريتشارد الثالث). وتميّز في كل هذه الأدوار بدقة تحليل الشـــخصية وعمق المعايشة الداخلية وثراء اللحظات الدرامية المتغيرة دومــا فـــي درامات شيكسبير. بدّل من مفهوم شخصية شيلوك في إخراجه لتـــاجر البندقية. فقد خلع بتمثيله للشخصية جلالا وسموا لم يكتشف غيره مـــن

قبل مثل هذه العناصر في الشخصية المسرحية. أثـــار حـــول تحليلـــه المبتكر للشخصيات المسرحية التى قام بتمثيلـــها كثـــيرا مـــن الجـــدل والمناقشات.

وفى الإخراج تعلم إرفنج من ســـابقه مـــاينتجن MEININGEN (١٨٢٦- ١٩١٤م). استعان في مسرحه الليسيوم بكبار الممثليـــن مـــن الفرق المســـرحية الأخـــرى مثـــل إليـــن يـــترى ELLEN TERRY (١٨٤٧- ١٩٢٨م) ، جونيوس بروتـــس بـــوت JUNIUS BRUTUS BOOTH.

تميزت عروضه المسرحية بالحقيقة الجمالية النابعة عن تحليـــل دقيق لعناصر العرض المسرحى، قبل صب الاهتمام على الموضات أو التقليديات، وفى مراعاة شديدة لميلاد تأثير مُوحـــد الطـــابع لمضمـــون الدراما الأصلى.

السيرك CIRCUS

في العصر القديم جاء معمار مبنى السيرك على شـــكل حـــدوة الحصان القريبة من الدائرة بخلاف الشكل المعاصر لسيرك اليوم، وهـــو الدائرة الكاملة.

بُنى أول سيرك أيام الإغريق في اليونـــان القديمـــة ثـــم تـــابع الرومان بناء السيرك. ففى العاصمة روما أقيم أول سيرك من الخشـــب، ثم بُنى بالحجارة.ونتعرف على أماكن معمـــار الســـيرك مـــن ســـيرك مكسيموس MAXIMUS، وسيرك فلامينيوس FLAMINIUS، ســـيرك ماكسانتيوس MAXENTIUS، دار الكولوسيوم COLOSSEUM.جمعت فنون السيرك في روما ألعاب الخيل، صراع الأبطال الرومـــانيين فـــي

عروض كان القيصر الرومانى أو الحكومة تتحمل مصاريفـــها. وفـــى بعض العروض كانوا يغرقون الحلقة بالماء لتدور وسطها المعارك .

لم يكن هناك معمار خاص بالسيرك أثناء فترة القرون الوسطى، بعد أن تداعت مبانى السيرك التى انتشرت بكثرة أثناء الرومانيين.

والسيرك اليوم عادة ما يحتل معمارا ومبنى خاصا بـــه، كمـــا يوضع في الاعتبار التصميم الذى يسمح بانتقال السيرك إلـــى أمـــاكن أخرى للعرض ، غير المعمار الثابت لعروضه .

انتشر السيرك في أوروبا انتشارا واسعا كأحد فنـــون الترفيـــه والاستعراض. ويعرف تاريخ السيرك الجهود التى قدّمـــها الإنجلـــيزى فيليب أشتلـــى PHILIP ASTHLEY (١٧٤٢- ١٨١٤م) فـــي تكويـــن مجموعة هائلة من فنانى السيرك والأكروبات. واليوم لا تخلو مدينـــة متحضرة من سيرك دائم لها يقدم عروضه داخل المسرح الخاص بـــه. هذا المسرح الذى يجمع ما بين ألف وثمانية آلاف متفـــرج فىالعـــرض الواحد. والمزود على خشبة المسرح بفرقة موسيقية عازفة تصـــاحب، وتُقوّى وتحُمس من المواقف البطولية والجريئة في عروض السيرك.

فى السيرك الحديث في أوروبا، تُقدم العروض على سطح الماء، أو سطح الثلوج. ويُعتبر السيرك رقم (٥٧) بالاتحاد السوفيتى واحداً من أكبر فرق السيرك في العالم. إذ يضم داخل ســـياج المســـرح المبنـــىّ بالحجارة (١٤) خيمة كبيرة كحظيرة للحيوانات . كما أن بفرنسا أنواعـــا عديدة من الســـيرك أكبرهـــا ســـيرك ميدرانـــو ببـــاريس CIRQUE MEDRANO، سيرك CIRQUE D' HIVER، وفـــى إنجلـــترا يتبـــوأ السيرك الإنجليزى، وكذلـــك ســـيرك بـــوش BUSCH فـــي برليـــن بألمانيا،وهو واحد من أعظم سيرك في العالم.

السيريالية SURREALISM

تيار يعنى ما فوق الواقع. وهو حركة طليعية في الأدب والفـــن تنبثق في السنوات العشر الأولى من القـــرن العشـــرين فـــي الصـــور الميتافيزيقية الإيطالية عند كارا CARRA. وتمتد من جديد بعـــد نهايـــة الحرب العالمية الأولى نتيجة الدمار والخراب الذى ساد أوروبا، وبقـــاء الأزمتين الاقتصادية والسياسية واستمرارهما، بفضل جهود الخيال فـــي الفن السيريالى، والوهمية واللاحقيقية. وفى استيعاب لنظريـــات هجـــل وفرويد في علم النفس والتحليل النفسى.

تكونت أول جماعة سيريالية من الفنانين أرب، أرنست، كلـــى، مان راى، ماسون، ميرو

H. ARP, ERNEST, KLEE, MANRAY, MASSON, MIRO

ثم لحق بهم بيكاسو **PICASSO**

يُفتتح المعرض السيريالى (جاليرى) في عام ١٩٢٦ م ببـــاريس. وبين أعوام ١٩٢٧، ١٩٣٠م ينضم إلى الحركة الفنية عديد من فنـــانى الآداب والتشكيليين مثل تانجوى، دالى **TANGUY, DALI**

تدخل السيريالية مرحلتها الثانية في عام ١٩٢٩ على يد بريتـــون **BRETON**، وفى هذه المرحلة تصدر مجلتان للفن السيريالى. الأولـــى بعنوان (الثورة السيريالية)، والثانية بعنوان (الســـــيريالية فـــي خدمـــة الثورة). تظل المجلة الثانية تصدر حتى عام ١٩٣٣م. وفى نفس العـــام تنقسم الحركة إلى قسمين. قسم ينفصل عن الحركة العماليـــة العالميـــة. وقسم يقترب من الحزب الشيوعى. حتى إذا ما قَوِى تيار الفاشية النازية في الثلاثينيات تجمّعت الحركة مرة أخرى في تيار واحد، ظـــل حتـــى نهاية الحرب العالمية الثانية تقريبا.

في الآداب، تتوخى السيريالية البساطة والحقيقة والواقع، المنطق المفتوح ذو العقل السديد. ومن شعراء السيريالية أراجون، أولــــووارد، بريتون، بيريت

L. ARAGON, P. ELUARD, A. BRETON, B. PÉRET.

وقد حاولت السيريالية اقتلاع الحدود والســـدود بيــن الشـــعر والنثر. ومن الدراميين السيرياليين أراجون آرتو، فيتراك

L. ARAGON, , A. ARTAUD , R.VITRAC

ومع أن الدرامات السيريالية قليلة. إلا أنه من المرجح أيضا أنها لم تصعد على خشبة المسرح. ويقال أن الذى مُثــلّ مــن بيــن هـــذه الدرامات قد أصابه السقوط والفشل.

يتضح مما تقدم أن الآداب السيريالية كانت أضعف تأثيرا منـــها عن الفنون السيريالية. إذ لم تستطع السيريالية أن تُقيم القاعدة الأدبيــــة السيريالية المتميزة حقا، كما في السيريالية التشكيلية.

سيكولوجية التكوين الفنى

CONSTRUCTION'S PSYCHOLOGY

تتواجد على طريق التكوين الفنى علاقات ولحظات نفسية تتصل بعلوم النفس في المُكوّن الفنى، لا يمكن إغفالها في وضع عمليه التــأثير أو في محتويات التكوين، أو حتى في دحض دورها أثناء عملية التكوين الفنى. فمن الثابت أن العلاقة النفسية إنما تكون في حالة وجود دائـــم ، قلما يهرب من وجدان الفنان المنتج.

وفى فحصنا لتعبير (سيكولوجية التكوين الفنى) نلاحظ أن الفنان يُنتج تحت تأثيرات داخلية نفسية تتواجد بداخله، وتتنـــاثر علــى فكــرة المصنَف الفنى الذى يقوم بإنتاجه أو العمل فيه، وتؤثر في هذا الإنتـــاج بالضرورة. لماذا؟ لأن هذه المؤثرات النفسية مـــا هــى إلا مشــكلات

التكوين التى أحيانا ما تعوق الفكرة تصميما أو تنفيذا، أو ما نُطلق عليه الفروق بين التصميم والتنفيذ. لكن الفنان يحاول الخروج من الأزمة لتذليل صعوبات تحقيق الفكرة ، وهو ما نُسميه بفترة أو مرحلة (تجديد الإنشاء) في الإبداع الفنى.

في سبعينيات القرن الماضى يضع كلبا، هلمولتز O. KULPE , H. HELMHOLTZ فكرة الفنان المكون تحت المجهر،ومدى تعامله مع لحظات التواجد النفسي. لكن هذه التجربة بفحصها على نتائج الأعمال الفنية آنذاك، قدّمت موضوعات تظهر فيها مشاعر الفنان المنتج ، دون أن تحقق الكثير من الفكرة الأصلية ، حتى رغم معادلتهما. ولقد ظلت هذه المدرسة سائدة حتى جاء في دوران القرن العشرين لبس، جروس، فورينجر

TH. LIPPS, K. GROOS, W.WORRINGER ليثبتوا أن المشاعر الحقيقية للمُبدع وأحاسيسه ما هى الا ومضات سيكولوجية تظهر حقيقة أثناء العمل الفنى ورحلة التكوين، لكنها سرعان ماتتلاشى، ولا يمكن الحصول على تأثيراتها بالفعل . لكن هذه النظرة ظلت عاجزة عن إثبات التأثير النفسى الذى يحتل مكانه(فعليا)ويؤثر في عملية التكوين، وهو ما تجحده آراؤهم.

وفى العصر الحديث، فقد حلّت نظرية (الجشتالت GESTALT) الموقف على يد كافكا، كهلر K. KAFKA , W. KÖHLER بأن رحلة التكوين الفنى لا تجمع مجموع اللحظات النفسية أو علاقات علم النفس كاملة كوحدة نفسية واحدة، وهى على ذلك تصبح ناقصة، أو تُمثل وتُوجد بأجزاء محدودة فقط ، بما لا يمكن تقييمها التقييم العادل السليم وهى تعتمل داخل أحاسيس الفنان. لأنها تصبح في النهاية-وفق الصورة الناقصة- تفريقات لحالات ولحظات تركيز ليس إلا.على اعتبار أن الاشتراك السيكولوجى فىالتكوين الفنى يحتاج إلى التركيز النفسى العام.

لقد بحث علماء النفس في مقدار الاشتراك السيكولوجى في التكوين الفنى، في محاولة منهم لتحديد الحقائق النفسية الخاصة التى تنشط عند التكوين الفنى. وأى هذه الحقائق أقرب إلى بؤرة التكوين؟ وأيها أسلم للفن؟ وأى المدارس النفسية أقرب إلى إثبات الاشتراك السيكولوجي؟ كل هذه التساؤلات جرت عليها الأبحاث المخبرية. كما بحث علم النفس معطيات الفنان الإنسان من حيث الطاقة والموهبة والخيال والتجارب وناقش العلم الشكل والمضمون والإيقاع والغريزة لصالح تقدم الفنون في العصر الحديث.

سيكولوجية الفن ARTS PSYCHOLOGY

هو الفرع العلمى الذى يبحث في اللحظات النفسية وجودا وتحليلا في نُظم الفن وعلاقاته بعلم النفس. ولا يحدث هذا البحث عند اكتمال العمل الفنى، إنما يسبقه عادة ليحتل مكانه أثناء تكوين العمل وسير خطواته التنفيذية. وهى المرحلة النفسية التى تسبق العمل وتؤثر فيه لا محالة،وفى فنّانه بطريقة أو بأخرى، وغالبا ما يحدث التأثير فيها بواسطة الفنان ذاته. وهى ما يُطلق عليها المحللون النفسيون (حالة التكوين النفسى) في البداية، ثم سرعان ما تتحول هذه الحالة إلى ما أسموه (التأثير النفسى) للعمل نفسه.

إننا نعترف أن الأصل في بداية كل تكوين فنى هى (حالة التكوين النفسى) إذ يركز الفنان في هذه الحالة على خلق مضمون وشكل التكوين. وهى مرحلة دقيقة صعبة التحديد الكامل، لدوام تغيّرها وعدم استقرارها، أو معرفتها، أو حتى تعريفها، أو الاتفاق على هذا التعريف بشكل من الأشكال. لماذا؟ لأن الصور الفنية العديدة والكثيرة

الكثيرة تتوارد في هذه المرحلة أمام ذوق المبدع. ثم تصل إلى المرحلة الثانية عن طريق اختياره الذاتى البحث لمواد وطريقة وشكل ونوع الفن الذى سيمارسه. وهى مرحلة تتحكم في وجودها ونسيجها ثقافة الفنان وفكره وطبيعة تكوينه ومدى ممارساته واستعداده وخياله. حقيقة أنها كلها عناصر مبعثرة، لكنها مع ذلك تُكوّن الأحاسيس والصور الشكلية ودرجات الصوت والجرس، التونات والنغمات.. رشاقتها وأناقتها.

إلا أنه تجدر الإشارة بأن كل هذه المواد مجتمعة- والسابق ذكرها- تخضع جميعها إلى الأسرة والتربية وقوة الاتصال الاجتماعى عند الفنان أو ضعفها.

وعلى ذلك تصبح حالة التكوين النفسى في سيكولوجية الفن أمرا صعبا لا يُمكن هضمه في سهولة. لأنها تبدو صعبة صعوبة الفن ذاته. فهى تتعرض والحالة هذه إلى نماذج مختلفة من الفنانين الناضجين، ومكتملى الثقافة، والمصابين بانفصام الشخصية،والغارقين في الخيال والأحلام والأوهام، والشاذين فكريا،والداعين إلى فكر معين في غرور وتحيز.

أما في حالة التأثير النفسى، فان الأمر يتعلق بالعمل نفسه، وبطبيعة العناصر المبدعة للتكوين . ونعنى بذلك الشكل واللون والظلال والحركة الداخلية والانسجام النفسى، وبعض المظاهر المعقدة مثل صفات التراجيديا أو الكوميديا، أو التطهير، أو الأسلوب.

تكاد هذه الحالة الثانية (حالة التأثير النفسى) لا تخلو من الصعوبة الأولى الكامنة في (حالة التكوين النفسى). وهو ما يُفصح حقيقة عن صعوبة العمل الفنى عامة. إذ تبدو تأثيرات جمالية بأحكامها النظامية التى لا تتوافق مثلا مع لحظات التكوين الفنى. الأمر الذى يمثل

عقبة أمام الفنان، لابتكار حلول أو للبحث عن محاولات أخرى حتى يتم عمله.

أمام كل هذه الاضطرابات التى يتعرض لها الفن في التكوين الفنى، تعرّض الفرع العلمى لسيكولوجية الفن للبحث والتنقيب. وتعارضت الآراء لحالتى التكوين النفسى والتأثير النفسى للوقوف على (صيغة تامة) لمعنى التأثير الفنى وماهيته،بما يضمن المضمون والأهميات والنفسيات والوظائف الاجتماعية للفن. وقد كانت الصيغة النفسية والتحليل والبحث هى طبيعة هذه الآراء والمدارس المنبثقة عنها، والمعروفة باسم (المدرسة الفلسفية).

وأشهر هذه المدارس مدرسة فرويد،وعمادها أيضا فرويد وزملاؤه الذين قضوا وقتا غير قليل في أبحاث (الفرويدية والفن).

وقد خرجت هذه المدرسة وأبحاثها لتُدلل على أن الفن يساعد غرائز مكبوتة ومستقرة في اللاشعور على الظهور إلى السطح والخروج إلى الناس .

كما أن المدرسة اليونجية (نسبة إلى يونج) تقول بأن التأثير الفنى هو حصيلة جهود مشتركة لمعارف قديمة.

وتهتم مدرسة (النقاش) بإثبات أن المعلومة الفنية تُحرر الفنان وتُنظم له مدراكه من واقع الحياة التى يعيشها لإثراء العمل الفنى .

أما (المدرسة الأخلاقية) فإنها تُعنى بالتربية الأخلاقية لدى الفنان. على اعتبار أن التأثير الفنى يصبح في هذه الحالة شديد الارتباط بعناصر وأساسيات جيدة وحقيقية، لا يتنازل الفنان عن تضمينها تكوينه اعتمادا عليها في عملية التأثير الفعلى.

سيمياء (سحر) MAGIC

ومعناها السحر أو الشعوذة. وهى أمارات سائدة منـــذ العصـــر الإغريقي القديم. ومؤثرة في الإنسان البدائى، ومتحكمة فـــي خطواتـــه وتصرفاته. إن طقوس السحر القديمة ما هى إلا إيــــهامات وتخيـــلات وغلط حسى.

والفرق بين السيمياء والدين، أن الأولى تعتمد علـــى عنـــاصر دنيوية، بينما الثانية ترتكز على حقائق العالم الآخر.

سينما فريتيه CINEMA VERITE

هى إحدى تيارات فن السينما. يعود انبثاق التيــــار إلـــى عـــام ١٩٦٠م في فرنسا. وامتداده في كثير من الدول المهمتمة بفن الفيلم فـــي العصر الحديث.

أهم انتصار صاحَب هذا التيار هو إبراز المشاهد لحياة حقيقيـــة من خلال عين ماكينة التقاط الصورة (الكاميرا CAMERA) . فتظـــهر بواسطة الصور المتتابعة في الشريط السينمائى.

أشهر مخرجى هذا التيار فيتوريو دى سيكا، ماركر، روجوزين
V. DE SICA, CH . MARKER, L. ROGOSIN

وقد لجأوا كل مخرجى هذا التيار لتحقيق أهداف (سينما فريتيـه) إلىالمشاركة الحرة كقانون للوصول إلى تأثير (الكاميرا) علـــى الوجـــه الذى يحقق أفكارهم ،من أجل تحقيق فنى حديث للسينما العصرية.

شارل بوييه CHARLES BOYER

من مواليد ١٨٩٧/٨/٢٨م. ولم نعثر على تاريخ وفاته. ممثـــل من أصل فرنسى، أمريكى الجنسية والإقامة. تعلم في باريس ،وظـــهر على المسرح لأول مرة في عام ١٩٢١م في مسارح البوليفار التى كانت منتشرة آنذاك في العاصمة الفرنسية.

مثّل طويلا على مسرح الجمنيز GYMNASE ، واشتهر بالأدوار الضاحكة الخفيفة التى ناسبت قامته ومظهره الجميـل. اضطلــع بعــدة بطولات مسرحية. يستقر نهائيا منذ عام ١٩٤٠ م في الولايات المتحـدة الأمريكية. ويمثل كثيرا في السينما الأمريكية.

شارل ديلان CHARLES DULLIN

(١٨٨٥/٦/١٢- ١٩٤٩/١٢/١١م).

ممثل ومخرج مسرحى فرنسى. بدأ حياته الفنية في ريف فرنسا، وفى مسارح العاصمة باريس. مثل في البدايـــة فـــي مســـرح الفنـــون THEATRE DES ARTS دور سمارجاكوف SZMERGYAKOV فـــي دراما (الأخوة كرامازوف). ثم انتقل إلى مسرح (ألفييـــه كولومبييـــه VIEUX - COLOMBIER) حيث تقابل هناك مع زميله لـــوى جوفيـــه LOUIS JOUVET). في عام ١٩٢٢م يؤسس شارل ديـــلان مســـرح الأتيلييه THEATRE DE L'ATELIER . ويبقى في إدارة المسرح فنيا حتى عام ١٩٤٢م.

كان ديلان هو أول من قدّم الكاتب الدرامى الإيطـــالى لويجـــى بيرانديللو LUIGI PIRANDELLO على مسارح فرنسا. ثم ينقل ديـلان فرقته إلـــى مبنـــى مســـرح ســـارة برنـــار - THÉÂTRE SARAH BERNARD كما قدم لأول مرة دراما جان بول سارتر J. P. SARTRE المعنونة(الذباب LES MOUCHES) وأدار كذلك لفـترة قصـــيرة فـــي جنيف بسويسرا قسم المسرح في بيت الفنون MAISON DES ART.

اشتهر في تمثيله بأدوار الســـخرية والتـــهكم والأدوار الشـــاكة CYNICAL مثل فولبون VOLPONE، ريتشارد الثالث.

فـــي منهجـــه الإخراجـــــي كـــان حليـــف التياترالية THEATRICALITY. وأقام خشبة المســـرح ذات الأبعـــاد الثلاثـــة- THREE- DIMENSION وبتحكم الخط واللون في الأبعـــاد الثلاثـــة، عارض الطبيعية في شدة. واهتم بعنصرى الرقص والموسيقى . غـــزا تدريباته الإخراجية بالباليه ومشاهد البانتومايم PANTOMIME التمثيـلى الصامت أو فن التمثيل الايمائى حيث التعبير بالإشارات .

عمل ديلان مُربيا مسرحيا . وتبع منهجه تلاميذه ورواد كثيرون من أشهرهم جان فيلار JEAN VILAR، جـــان لـــوى بـــارو -JEAN LOUIS BARRAULT.

كتب ذكرياته عن المســـرح الفرنســـى فـــي كتابـــه المعنـــون (ذكريات ومفكـــرة عمـــل لممثـــل SOUVENIRS ET NOTES DE TRAVAIL D'UN ACTEUR.

شال أكهارد SCHALL EKKEHARD

مـــن مواليـــــد محافظـــــة مجديبـــــورج MAGDEBURG (الواقعة ن في حدود جمهورية ألمانيا الديمقراطية الســـابقة) ولُـــد فـــي

١٩٣٠/٥/٢٩ م. ممثل ألمانى حائز على الجائزة الوطنية في فنون التمثيل المسرحى.

بعد دراسته في مدرسة التمثيل بمجديبورج، مثّل في **ODERA-MENTI** في فرانكفورت، ومنذ عام ١٩٥٢ وهو عضو بفرقة البرلينر إنسامبل **BERLINER ENSAMBLE** في برلين الشرقية، حتى وصل إلى وظيفة ممثل أول. حصل عام ١٩٥٩ على جائزة أحسن ممثل في مهرجان مسرح الأمم بباريس.

مثّل في أغلب درامات برتولت برخت، شخصية قوية غليظة الملمح ، أخاذة، ملفتة للنظر. يُحسن الأدوار السلبية الرافضة **NEGATIVE**.

الشخصية (١) CHARACTER (1)

الأصل الإغريقي للتعبير **KARAKTER** . ومفهومها في المسرح يعنى الوحدة الكاملة لخصائص الشخصيات الاجتماعية وإمكانيات الدراما،وكذا طبيعة المجموع الكلى للشخصيات على خشبة المسرح.وكما يتضح، فإن تعبير (الشخصية) في المسرح يختلف عن نفس التعبير الشائع المستعمل في الحياة العادية. فالشخصية في المسرح تعنى (مظهر) الرجل والانطباعية التى يخلفها في النفس، ليس فقط على مستوى الجانب النفسى، ولكن أيضا على مستوى النوعية الاجتماعية والجوانب التاريخية. وهكذا تتضح الفروقات الشاسعة في التحليل بين الشخصية والنمط في المسرح، فهما غير متطابقين. فالنمط كفكرة اسطاطيقية أكثر عمومية، وكصنف أو فئة أوسع حدودا. ولهذا فان الشخصية المسرحية ترتقى داخل العمل الدرامى لتحتل حيزا في

عناصر الإبداع. وشخصية (ريتشارد الثـالث- شيكسـبير) شـخصية جشعة مفترسة ضارة ، خبيثة وذكية في وقـت واحـد. وهـي بـهذه الخصائص لعلها تتجاوز صفات النمط أيضا. لأنها تجمع المتناقضـات كما يتضح.

يطالب الفيلسوف الألمـاني جـورج فيلـهلم هجـل GEORG WILHELM HEGEL باللدونة والمطاوعة PLASTICITY عند رسـم الشخصيات الدرامية، ويُشبهها بحقيقة التمثال STATUE سواء بسـواء. ففى مواجهة البطل الدرامى لقصة من القصص، نكتشف جوانبه وجنباته من كل جانب، كالتمثال حين تنظر إليه من عدة زوايا مختلفة. خصائص لونه، مظهره وملامحه، الأضداد في خصائصه.فهملت شيكسبير بـثراء شخصيته تحددها علاقاته مع الشخصيات الدرامية من حوله. علاقته مع أبيه المقتول ، وعلاقته مع أمه الغـادرة، ومـع صديقـه هوراشـيو HORATIO، ومع حبه للفتاة أوفيليا OPHELIA . وهملت حين يقترب أو يبتعد عن شخصية من شخصيات الدراما، فان ذلـك يُنبـئ عـن شخصيته. ونتبين ذلك من الحوار الدرامى بينه وبين هذه الشـخصيات صداقة وحبا أو عداء وغدرا، وهو ما يفصح لنا عن حقيقة هامة. وهـى أن الكاتب الدرامى يرسم (الشخصية) بطريقة تختلف عنها عند كـاتب القصة أو الرواية مثلا. فالدرامى لا يقص خصائص الشخصية الدرامية أو يصفها أو يشرح ملامحها وعاداتها. إن كل هذه الصفات (الشخصية) في الدراما يجب أن تُحس وأن تُلخص وتُستكشف من جانب الجمـاهير، عبر سلوكها وتصرفاتها الدراميـة. لـهذا نعتـبر (رسـم أو تخطيـط الشخصية) هو واحد من أهم أعمال وواجبات رجل الدراما. ولا تنتـهى جهود رسم الشخصية المسرحية عند هذا الحد بطبيعـة الحـال. فـان البواعث والمُحركات الداخلية للشخصية تنبع في مضـامين الصـراع وعلاقات الشخصية نفسها بالآخرين من حولها. متى تتطـور؟ وكيـف

تؤثر أو تتأثر بأحداث وأعمال وحوارات الآخرين؟ ثم مواقفها الذاتية مع الأحداث عاصفة كانت أو ممهدة.وهنا نلاحظ مرة ثانية اختلاف الشخصية عن النمط. فالنمط يمكن الإشارة إليه بالمثال أو النموذج أو النقش على أحد جانبى الميدالية. سمة، أو علامة مميزة تقترب في شبهها من الحرف المطبوع الذى يصعب لمسه أو تحريفه.

يختلف التكوين الفنى بطبيعة الحال، عند نوعيات أخرى من الآداب. فالتعبير عن الشخصية في المسرح الملحمى يظهر بطريقة مغايرة عما سبق أن أوردناه. وكذا الحال بالنسبة للشخصيات البطولية الطويلة التى تقود تقاليد جديدة في الحياة تصلح لأن تكون موضوعا لملحمة. وعلى سبيل المثال شخصية الملك لير عندما تنضج وتتفتح بذرة شخصيته المسرحية. فهو منذ بداية الدراما يبدو مثل بقية الشخصيات العالية في سلوكه وتصرفاته. لكن .. عندما تتبدل أحوال المأساة، وتصطدم شخصية لير بمعاناتها الشخصية الخاصة من جراء مواجهتها للأحوال ونُكران الجميل المحيط بها، فإنها - أى الشخصية - بعد أن تخطو في طريق نبوءة الساحرات، تنقلب إلى شخصية ثانية مزدوجة السلوك والتصرفات ، حيث يسقط البرقع عن السفلة، ويكشف النفاق عن وجهه القبيح . وهو ما يقدمه الصراع في الدراما كأحد الوسائل الهامة في رسم الشخصية.

أما في الدرامات الرومانتيكية، فإننا نعثر على الشخصية المسرحية وقد أصابها الكثير من الألوان أو التلوين، الأمر الذى كان من نتيجته الدفع بشخصيات تتسم بالفضول وبحب الاستطلاع. شخصيات غريبة خيالية وغير واقعية، وهمية إلى حد بعيد FANTASTIC.

وتتعقد القضية في الدرامات العصرية ، في البحث عن جسر التعاون أو الامتداد بين الشخصية النموذجية الخاصة وبين الخصائص الأساسية الاجتماعية وضرورة تواجدها على خشبة المسرح. لذلك

يجتهد كُتاب الدراما في العصر الحديث إلى ابتداع(صيغة FORMULA) تتسم شخصيتها بالتهكمية والسخرية IRONIC كمحاولة للبحث عن هذه العلاقة. ودرامات السويسرى فردريك دورينمات FRIEDRICH DURRENMATT (من مواليد ١٩٢١م)، بيتر فايس PETER WEISS (من مواليد ١٩١٦م) الألمانى المولد سويدى الإقامة مثال على ما نقول.

الشخصية (٢) CHARACTER(2)

هى الشخص أو الشكل الذى يضعه المؤلف الدرامى لإنسان ما ليتبناه الممثل على خشبة المسرح نافثا فيه من عقله وإحساسه ووجدانياته الكثير، الذى يجسد من هذه الشخصية، وينقلها حية إلى عالم العرض المسرحى. ولا تتوقف (الشخصية) على الإنسان العاقل فقط . فقد تكون طائرا أو حيوانا (كما في دراما الطائر الأزرق) للبلجيكى موريس ماترلنك MAURICE MAETERLINCK.

شخصية الثقة CONFIDENT CHARACTER

شخصية مسرحية نتقابل معها في درامات كثيرة عالمية وعربية ومحلية. في المسرح العالمى تلعب شخصية الثقة (الشخص الموثوق به) دورا هاما فىالتراجيديات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة.وهى عادة ما تصحب البطل الدرامى أو تكون قريبة منه بحكم تكوينها الفنى. فهى إما

أن تكون تابعا أو رفيقا أو صديقا مخلصا للبطل. خادمة مطيعة أمينة أو مربية عطوفة للبطلة.

في مثل هذه الشخصية يصب البطل أو البطلة آلامه ومتاعبه وأفراحه إلى الشخصية الثقة التي تشاركه أحاسيسه ووجدانياته، (كما في شخصية هوراشيو **HORATIO** صديق هملت في هملت شيكسبير).

يعود أصل شخصية الثقة إلى القديم في المسرحيات الإغريقية القديمة،إذ نعثر على نموذج له في أكثر من دراما .وعلى سبيل المثال لا الحصر شخصيه بيلاديس **PÜLADÉSZ** مرافق اورست **ORESZTÉSZ** في الجزء الثانى من (ثلاثية أورست) عند اسكيلوس.

إلا أنه يُعزى إلى الدرامى الفرنسى جان راسين **JEAN RACINE** (١٦٣٩- ١٦٩٩م) فضل تطوير (شخصية الثقة) ووضعها في الشكل الدرامى الذى رفعها إلى مصاف الأحداث الهامة في دراماته.

الشعر الشعبى — POPULAR POEM

هو أبرز أنواع الفن الشعبى وأكثرها حظا في البحث العلمى الحديث. ونقصد بالشعر الشعبى الشعر التقليدى الخارج من فم الفنان الشعبى في تلقائية مباشرة .. أي الآداب الفلكلورية. ويمتاز بسرعة التأثير وبكْرية التكوين، وحتمية ربط الفؤاد، وتفرده بالذاتية الفنية ذات الأثر العالى الساخن.

وخروج الشعر الشعبى من فم الفنان الشعبى يجعله يُطور نفسه بنفسه في تلقائية، أحد أهم مزاياها هو التطور المتجدد الدائم.

يتقلص الشعر الشعبى في المساحات الصغيرة والجغرافيات المحدودة. حيث يضطر إلى إعطاء مكانه إلى الإنتاج الشعبى وفنون المجموعات والتكتلات، وهى نفس الحالة التى حدثت في عصر الرأسمالية الأوروبية. ولا يُعد هذا الشعر صنفا أدبيا موروثا فهو وليد الساعة واللحظة والفكرة والقريحة. وهو - رغم شعبيته- لا يقبل الأفكار أو الموضوعات السهلة أو التافهة.

وحتى وقتنا هذا لم تصدر بعد أعمال بحثية كاملة أو مستوفاة عن الشعر الشعبى تُخضعه للتحكيم أو التقييم العلمى أو الجمالى، رغم كثرة البحوث في أسراره وتاريخه. لكن المؤرخين يحددون وجوده منذ العصر اليونانى القديم، بدليل التعرف على العادات والتقاليد في آداب الشعب آنذاك. وهو ما يُبرزه الهجوم الذى سجله أفلاطون على الأغنية وقتها. ثم في اهتمام أرسطو بالشعر الشعبى .

وعند الرومان، يعالج كُتابها الشعر الشعبى من أمثال لوكريتوس، هوراتيوس، لوكيانوس LUCRETIUS, HORATIUS, LUKIANOS إن أعمالهم تمتد إلى إقامة مقارنة بين الشعر الشعبى من ناحية وبين الأدب الرسمى من ناحية أخرى.

تسجل القرون الوسطى تطور الشعر الشعبى في عصورها. أما في عصر النهضة فإننا نحصل على محاولات مونتين M. E MONTAIGNE (مايكل إيكويم مونتين ١٥٣٣- ١٥٩٢ م) حول الإنسان الشعبى، وإثبات مونتين أن لكل شعب شعره الخاص به النابع من تلقائية عاداته، بدليل تقريره أن الهمجيين BARBARS وأغلبهم من المتنقلين من مكان إلى آخر- لهم شعر شعبى خاص بهم أيضا.

ومن بين الشعراء الكُتاب في عصر النهضة نعرف أسماء لوب دو فيجا، سيدنى، باكون L.DEVEGA, PH . SIDNEY , F. BACON وتحتل مناقشات (القديم والجديد) في الشعر الشعبى جزءا هاما من

تاريخ تطوره على يد الإنجليزى بوب A. POPE . كما تضيف جـــهود فيكو G. VICO في مجال الشعر الشعبى الكثير بحساب أبحاثه في أصل الشعر الشعبى. واعتباره كل الأشعار القديمة أشعارا شعبية.والتغيـيرات التى أدخلها فيكو على تاريخية الخرافة والأسطورة والشــعر الشــعبى البطولى لها قيمة حتى العصر الحديث.

ويعتبر فرنسيو عصر النهضة أن الشعر الشعبى هو أحد أسـباب إثبات العصر الذهبى للإنسانية، بحكم قُوته في استرجاع الصورة. ونفس الأهمية نلحظها في عصر النهضة الألمانى عند ليسنج، هردر، جوته

G. E. LESSING, J. G. HERDER, J. W. GOETHE.

وكذلك عند الإنجليزيِّن برسى، ســكوت TH. PERCY , W. SCOTT. تتلخص الأنواع الرئيسية للشعر الشعبى في :

١-البطل الملحمى ، والذى تولدت عنه فيما بعد (الأسطورة الشـــعبية) كأحد الأنواع المنبثقة عن الشعر الشعبى.

٢- الحكاية الشعبية.

٣- المقولة.

٤- أغنيات المناسبات.

٥- الأغنيات الشعرية الوجدانية.

٦- (وفى ندرة) المسرحيات الشعبية.

شعر مستعار WIG

أحد العناصر التى يستعملها الممثلون والممثلات في فن التمثيل. والشعر المستعار يُكوّن الباروكا ، والشارب، والذقن. وفى نادر الأحيان ما تُصنع الباروكات والشوارب والذقون من الشعر الطبيعى ولذا تكــون

غالية الثمن. وقد استعمل فنان التنكر (الماكيير) كريبر KREPPRE الشعور الطبيعية في أعماله.

عادة ما يُلصق الشارب أو الذقن بمادة لزجة إلى مكانه على وجه الممثل لإمكان تثبيته جيدا، أما الباروكا فيثُبتها فنان التنكر على رأس الممثل أو الممثلة، ثم يُحكم تثبيتها باللصق من الجانبين وأحيانا من الخلف. وباروكات النساء تحتاج إلى تمشيط بعد وضعها على رأس الممثلة.

وهناك الرموش الصناعية، المصنوعة كذلك من الشعر المستعار. وهى إحدى أدوات الممثلات صاحبات أدوار الجمال والفتنة والإغراء.

ويقوم فنان التنكر عادة بإعداد وتنظيف وتمشيط وصيانة وتخزين الأدوات المصنوعة من الشعر المستعار، لاستعمالها في مساء العرض التالى

شِعر المناسبات ACCASIONAL POEM

تدخل كلمة (المناسبات) ضمن صُلب بعض الأعمال الأدبية. ويقدم تاريخ الأدب نماذج كثيرة لشعر المناسبات.. في مناسبات اجتماعية وأحداث الحياة الخاصة مثل أعياد الميلاد وحفلات الزواج ومناسبات الأعياد الوطنية والقومية ومواقف الشكر والوفاة والوداع.

تجرى هذه النماذج من الشعر إما بالتطوع أو بالتكليف. يمتلئ الشعر بهذه النماذج التى تِرى في مقطوعات وقصائد شعرية، كما تُرى أيضا في بعض الأعمال الدرامية.

وهدف مثل هذه الأعمال هدف ينتــهى تــأثيره بانتــهاء زمــن المناسبة. أى أنه هدف مؤقت ووقتى. هذا النوع من الأعمال عادة مـــا يفتقد إلى الوزن الأدبى أو الميزان الفنى. وعلى ذلك فإن هذا النوع مـن شعر المناسبات لا يقول كثيرا. وأبرز دليل على مـــا نقــول مســرحية شيكسبير المعنونة (حلم منتصف ليلة صيــف) كعمــل مــن أعمـال المناسبات وجدت طريقها إبان عصر النهضة الإنجليزى، واستمرت بعد ذلك في الشعر الباروكى حيث المغالاة في المديح، وفى بُعد عن الواقــع (وما هو غير معروف عن المسرحية الشيكســبيرية كــإحدى صــور مسرحيات الحكايات)

الشعرية (العاطفية) SENTIMENTALISM

الشعرية تُطلق على العمل الأدبى غزيـــر الخيـــال.. المتفجــر بالتعبير الإنسانى، المتأثر بالنوعية العاطفية إلى حد مفرط .

والشعرية صفة تُستعمل فـــي الشــعر والنــثر علــى الســواء (نثرية وملحمية في القليل ودرامية). وهى تستمد تعبيرها مـــن النظـــام الشعرى في استعارة لعناصره قدر الإمكان، وبنسب متفاوتة عند النـــوع الأدبى أو الدرامى. فهى في الشعر تهتم بجرس الكلمـــة للتعبــير عــن مضمون الإحساس العام والجو العام، وفى استعمال لتكرار البيت فـــي الشعر لحُسن الإيقاع. تعمل الشعرية في حدود ضيقة في الملحمية وفـــى الدراما، لاستحالة استعمال كل خصائصها. إلا أن دارمـــات العصــر الحديث استطاعت استغلال الشعرية أكثر من ذى قبل.

وفـــى الفنـــون، فـــان الشـــعرية تـــأخذ الشـــكل المجـــــازى METAPHORICAL في استعمالها لكلمات وتعبيرات الأسبوع العادية.

وللشعرية عند فني الموسيقى والفن التشكيلي استعمال خاص يرتكز على الخيال بالدرجة الأولى.

وأخيرا ، فالشعرية قريبة من (الغنائية LYRE) حيث تتواجد الوجدانيات بدرجة عالية في التعبير إلى جانب الخيال جنبا إلى جنب

الشكل FORM

هو الواجهة والسياج أو الإطار الخارجي للتكوينات في الفن. وهو الذى يحد الإنشاء الداخلي من أجل خدمة التعبير.

وظيفة (الشكل) بالدرجة الأولى هى الإعلان عن مضمون العمل الفنى بطريقة تشرح وتساعد على إبراز وتبيان الإحساس الجمالى للقطعة الأدبية أو الفنية، بغية توضيح حقائق الحياة وحقائق الأحاسيس والمشاعر.

إن من وظائف الشكل الرئيسية تكثيف قوة وإحساس المضمون الدرامى، في مساعدة لوسائل التعبير الفنى الأخرى.

بينت الأبحاث العلمية وجود نوعين من الشكل. الأول شكل مجرد ABSTRACT، والثانى شكل مادى (عينى CONCRETE). من الطبيعى أن لكل فن من الفنون لغة شكل خاصة بالتعبير.. (الاستماع في الموسيقى، النظر عند الفن التشكيلي، اللسان أو اللفظة والكلمة في الأدب، حركة الأطراف في الرقص). وقد أتفق على أن الشكل المجرد غالبا ما يكون مجاله في (الوحدة الواحدة).

كما يحدث أحيانا أن يتداخل الشكل المجرد مع الشكل المادى، كما في الشعر مثلا حين يفرض المضمون أحيانا تداخلات وتغييرات تعبيرية متجددة تخرج عن نظام الوحدة الواحدة.

وعلى كل، فإن المضمون الداخلى مهما احتواه شكل مجـــرد أو شكل مادى، فإنه في حاجة دائمة لأن يكون - مهما كـــانت فصيلتــه- محدد التعبير وقاطعه.

وبالنسبة للشكل المادى، فإنه يحمل في طياته معالم الجمال. وهو شكل سرعان ما يتحد بسرعة أكثر مع المضمون مُكونـــا وحـــدة بيـــن الداخل والخارج، بما تختلف كثيرا عن الوحدة الواحـــدة عنـــد الشـــكل المجرد.

واختلافات المقاييس واضحة بين الشكلين المجرد والمادى. تماما كالاختلافات القائمة بين الفلسفة والعلوم. أو بمعنى أصح بيـــن الماديـــة والمثالية. لأن الأشكال عند كل نوع منهما تصبح في حالة صراع هـــي الأخرى عند كل فلسفة وكل علم. مثل الاختلافات الواقعة بين الواقعيـــة واللاواقعية في القرن العشرين. أو الحادثة بين مذهب المحافظة علـــى القديم وبين العصرية، أو بين الـــتراث والتجديديـــة، أو بيـــن التقليـد والتجديد.

تتغير موازين الشكل في العادة. بمعنى أنه كلما كـــان الشـــكل موفقا بأجزائه على التعبير عن المضمون وحَمّل عناصره الأساسية فـــي التكوين الفنى، كان أقدر على (الارتقاء) بنوعية وتأثير التكوين الفنـــى نفسه.

وأحيانا أخرى تكون لعناصر أخرى- مثـــل الأحـــداث والبنـــاء للنماذج- الغَلَبَة على الوصول إلى الكمال أو الاقتراب منه. وهى كلـــها بواعث داخلية ،وأحيانا ما يحدث العكس في التكوين الفنى،عندما يطغـــى الشكل بعناصره، أو بتأثير من التقنية أو بفعل اشتراك فعلى حـــاد مـــن الفن التشكيلى له فعاليته، أو نتيجة تغييرات مثيرة في الشكل الخارجى.

يرى بعض الفلاسفة أن الأصل في التكوين الفنـــى يكمـــن فـــي الجانب الداخلى له (في المضمون)، وأن (الشكل) ما هو إلا هذا الإطار

الذى يختاره الفنان ليسوّر به تسويرا وسياجا قويا بناءه وأصله الداخلى. فإذا ما حدث أثناء عملية الخلق الفنى تجاوز أو تضاد أو لبس أو سوء فهم بين وحدة (الداخل والخارج.. بين المضمون والشكل) فإن الضرر يحيق بالعمل الفنى لا محالة. ونفس الشيء يحدث أيضا إذا ما كان الشكل غير موافق أو غير متوافق أو غير متلائم مع عناصر المضمون الدرامى.

والفنان الذى يكتب رواية طويلة ملتزم بإيجاد الحوادث التى تضمن استمرار أحداثها حتى لا يصل إلى لا شيء. وحتى لو وجد الفنان القصصى أو القاص الحوادث الملائمة، فان مضطر بعد ذلك إلى البحث عن البواعث والمحركات التى تضمن تحريك وازدهار شخصيات قصته في منطق وطبيعية وواقعية مقبولة ومستحسنة.

يعتقد الفيلسوف بارنا **BARNA** أن الشكل في العمل الأدبى أو الفنى كلما كان أقرب إلى مضمون العمل ومناسبا لأصله ومادته ونوعيته كان شكلا فنيا ينتمى إلى قضايا الفن والإبداع. ويربط بارنا اعتقاده هذا بتعمق الفنان- وهو الممثل والمحتوى للمضمون والشكل معا- في الشخصية الذاتية،والمرتبط بنظام المواد التى يتعامل معها، ليصب هذا وذاك في وعاء الخلق الفنى الذى يمارسه في نقاء وحرية. وهو ما يقود في النهاية إلى تصنيف الداخل والخارج (المضمون والشكل) إلى ما فوق الطبيعة وما هو غير عادى.

إن الشكل الجيد في نظر بارنا يعنى" منتهى حرية التعبير لكل عنصر من عناصر العمل الفنى" وهو يقصد بالعناصر (المشهد في المسرحية، والفصل في القصة، والتكوين (الكتلة) في التمثال وفن النحت،واللون في التصوير الزيتى). وفى اعتقادنا أنه يعنى أيضا الفهم والنية والعزيمة والإرادة والإحساس والخيال، والتناسق والتوازن.

ومن الطبيعي أيضا أن الحرية المطلقة التي يشير إليها بارنا وبوجودها في كل لحظات التكوين وفي تلاق وتآلف مع رؤية الفنان- وهو ما يمثل داخله في كثير- تبعث على داخل صادق وخارج مناسب (مضمون صادق وشكل مناسب). وحينما يلاحظ الفنان- وغالبا ما يلاحظ - قواعد أو بعض أساسات علم الجمال، ساعتها تتحدد لحظات الإبداع والفن السامي.

ولما لم يكن بالفن حسابات رياضية أو قواعد نحو وصرف كاللغة العربية أو نظريات كما في العلوم، فان قضية تحديد الشكل في الفن تظل مسألة نسبية إلى حد كبير. كما تظل الحرية التي أشار إليها بارنا صعبة التحقيق، أو هي تظهر أو يمكن أن تظهر كحرية مطلقة ضارة في نفس الوقت.

ونحن نقول إن قضية المضمون والشكل تعنى معايشة الواحد إلى جانب الآخر. إذ أن كلا منهما يسعى للتعايش مع الآخر. وهدفُهما معا- كل في تياره ومساعيه- يتجه إلى هدف وطريق الثاني مباشرة. إن مضمونا بلا شكل مناسب يصبح مضمونا خاويا. وشكلا تزيينيا أو تزويقيا لمضمون جاد لا يفيد ولا يضيف جديدا في مادة الفن أو في الإنتاج الفكري أو الفني.

الشكل الخارجى EXTERNAL FORM

المقصود بالشكل الخارجى، هو النطاق أو الحـيّز لشـكل مـن أشكال التكوين الفنى. يواجه الشكل الخـارجى الشـكل الداخلـى فـي التكوين. وهو يمتاز بوسائل تساعد الجو العام للتكوين ليظهر في خدمـة المضمون في العمل الفنى.

الشكل الداخلى INTERNAL FORM

الشكل الداخلى هو " مقياس الشكل في التكوين الفنى" بتعبير علم الجمال. وهو مقياس يتمتع بالتدقيق والتوكيد في الوقت ذاته. كما يمتـاز بتحديد الأشياء عند عرضه للمضامين الدرامية أو الفنية في فـن مـن الفنون.

والشكل الداخلى عدو للشكل الخارجى، ويقف أحيانا كثيرة فـي مواجهته على خط التضاد. على اعتبار أن الشكل الخارجى ما هـو إلا وسيلة غير مباشرة عند التكوين الدرامـى أو الفنـى لمضمـون مـن المضامين.

الشكلية FORMALISM

الشكلية، هى التمسك الشديد بالأشكال الخارجية فـي الديـن أو الفن. والشكلية في الفن تحدث عندمـا تؤثـر الحلـول الميكانيكيـة أو

المقترحات التقنية على المضمون الدرامى للمسرحية، أو على الجانب الفكرى فيها.

ظهرت الشكلية في المسرح في دوران القرن العشرين، عندما أتى المخرجون المجددون في المسرح بتجديدات ،وبعناصر إخراجية جديدة ، ارتكزت على ما وصلت إليه التقنية من إبهار ومعجزات مثيرة للجماهير. ولم يقتصر الأمر بعد ذلك على إبداع ورؤى المخرجين ، بل تعدّاه إلى صورة العروض المسرحية ذاتها، من حيث إغفالها للكثير من التقليديات، ودخولها إلى عالم الصورة المرئية في المسرح، واعتبار (الحالة المسرحية الجديدة) صورة قبل أن تكون حوارا فقط.

وقد ساعدت المذاهب الأدبية والتشكيلية في بداية القرن العشرين، ومنها الدادية **DADAISM** (وهو مذهب أدبى وفنى انتشر في فرنسا وسويسرا) وكذلك مذهب التعبيرية **EXPRESSIONISM**..

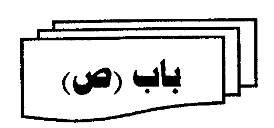
(وهو مذهب يسعى إلى تصوير المشاعر التى تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان، قبل أن يسعى إلى تصوير الحقيقة الموضوعية)، ساعدت هذه المذاهب على تأسّد الشكلية واستئثارها في المسرح.فإذا ما أضفت إلى ما تقدم وذكرت ، التجارب الإخراجية الحديثة على يد المخرجين المجددين جوردون كريج **G. CRAIG**، الكسندر تايروف **A.TAIROV** ومايرهولد **V. MEJERHOLD** هذه التجارب التى لم تكتف بالتأثير على تركيبة العروض المسرحية فقط، بل تجاوزتها إلى الإنشاء والتصميم الفنى للتقنية، وإلى إمكانية تحوير وتغيير الشكل الأدبى الدرامى الأصلى، مهما كان المؤلف الدرامى، أدركت إلى أى مدى بعيد سارت الشكلية في طريق وإنتاج المسرح منذ ثلاثينيات القرن الماضى.

ولعل جهود الفرنسي جاك بوليري JACQUES POLIERI في الفن التشكيلي داخل المسرح وما يمثل التطرف المفرط إلى أبعد حـــد- يؤكد موقف الشكلية القوى في عروض المسرح المعاصر.

الشمولية TOTALITY

أصل الكلمة اللاتينية TOTUS. ونقصد بالشـــمول المجموعيـــة العمومية أو الكلية . وهى إحدى الأساسات المتطلّبة بالنســـبة لواقعيـــة التكوين الفنى. بمعنى تحقيق الفكرة الشمولية المقصودة من التعبير عنـد عكس الفنان لفن من الفنون.

تعرضت المجموعية العمومية لتفسيرات عديـــدة فـــي مختلــف الفلسفات الأدبية والجمالية، بغية تحديد وتصنيف معالمها للاتفاق علـــى حدود وشكل الشمولية. فالبعض يرى أن معناها في الفن هـــو التكثيـــف عند كل عمومية على حدة لخلق الشمولية العامة. ويرى البعض الآخـــر أن تكون الشمولية في الفن ذات خصائص واسعة بعيدة المدى.



صالة الجمهور AUDITORIUM

هى الجزء المخصص في أى مسرح لاستقبال النظارة. كـــانت صالة الجمهور في المسرح الإغريقي عارية بلا سقف ، وعلى شـــكل حدوة الحصان، عُرفـــت باســـم (تيـــاترون – THEATRON) وفـــي ارتفاعات مستمرة ومتدرجة إلى أعلا.

تحول شكل صالة الجمهور في العصر الهيلليني وفى المسرح الرومانى إلى نصف الدائرة. اتسعت الصالة في العصور القديمة لجماهير تصل أعدادها إلى ما بين ألف وثلاثين ألف متفرج.. بينما وصلت صالة الجمهور في الأمفيتياتروم AMFITEATRUM إلى قبول جماهير تصل أعدادها إلى ما بين خمسين ألف وسبعين ألف متفرج.

وفى عصر القرون الوسطى لم تكن صالة الجمهور محددة أو محدودة. أغلب الجماهير تشاهد العروض وهى واقفة أمام خشبات المسارح الكثيرة فى العرض المسرحى. بل لقد كانت الجماهير تتجمع في قفز أمام خشبة المسرح التى يجرى عليها التمثيل .. وسرعان ما تقفز مرة أخرى إلى الخشبة التالية التى تصل إليها أحداث المسرحية.

وابتداء من عصر النهضة الأوروبى، يتغطى سقف الصالة، وتتوسطها المقصورة الأولى لكبار علية القوم. ولم تلبث أن تشيع هذه المقصورة في أغلب مسارح أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين.

ولا تحتوى صالة الجمهور في المسارح الحديثة على أدوار خاصة بالمقصورات. وتكتفى المسارح بصالة الجمهور التى تسع عادة ما بين ألف وألف وخمسمائة مشاهد مسرحى.

صديق المسرح THEATRE FRIEND

أصل التعبير بالفرنسية HABITUÉ. أُطلق التعبير في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين على المتفرج، الذى يشاهد مسرحيات مسرح من المسارح وفى استمرارية تتيح له علاقة صداقة مع أعضاء وممثلى وفنيى المسرح.

وكانت لهذا الصديق (المسرحى) امتيازات في المسرح الذى تنتمى إليه صداقته. فقد كان مسموحا له بالدخول إلى خشبة المسرح، والاطلاع على مناظرها وديكوراتها وآلياتها البسيطة آنذاك. كما كان من حقه الدخول إلى غرف الممثلين وغرف الماكياج، وحضور التدريبات النهائية للعروض الجديدة.

هذه العلاقة الطيبة حقا، غير موجودة الآن في مسارح العصر الحديث.

الصراع CONFLICT

الصراع في الدراما، يعنى النزاع والخلاف والقتال، وصورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر.. شخصيات المسرحيات. وأشبّه الصراع بتلاطم الأمواج أو تضاربها.

يُمثل الصراع في المسرحية العمود الفقرى لها وهو البذرة الأولى لأى شكل درامى جيد وموفق. ويظهر الصراع عادة من الخلافات التى تنشأ بين الشخصيات في الدراما. كما ينشأ الصراع أحيانا عند الشخصية الواحدة، بين ما تتصرف به من أحداث وبين الوازع الداخلى لها، أو لنقُل الضمير مجازا أحيانا، وأحيانا أخرى عندما تتعارض الشخصية مع تصرفاتها بالتضاد (مثال الملك لير الذى يتعارض مع بناته، كما يتعارض مع نفسه وذاته في نفس الوقت). وكثيرا ما تتعارض الشخصيات الدرامية مع قراراتها التى اتخذتها في السابق. يكشف الصراع في الدراما عن نقيضين متعارضين هما القصد أو النية INTENTION، والنتائج أو العواقب الناشئة عن هذه النية CONSEQUENCES الشخصية المسرحية تقرر أمرأ أو تُصدر قرارا

تخطو به خطوات درامية في طريق المسرحية. لكن العواقب الناشـــئة عن هذا القرار أو الأمر تصطدم بالشـــخصية . مكبـث **MACBETH** وأنتيجونا **ANTIGONE** فهُما يسرعان الخطى فـــي درامتيــهما نحــو مصيرهما، لكنهما يصطدمان بنتائج القرار عندهما. يتعارضــــان مــع الظروف والأحوال المحيطة بهما، وتتلاطم أمواجــهما الإنســانية مــع أمواج ونظام مجتمعيهما . وهكذا يصلان إلى مصيريهما التراجيدى فـي نهاية المأساة.

إن أثمن وأغلى أنواع الصراع، هو الصراع الذى يُخفى خلــف ظهره النزاع الاجتماعى.. هذا الصراع الذى يستعمل غالبــا الأشــكال الملحمية والدرامية والموسيقية الشعرية **BALLADE**. فــهذه الأشــكال تعمل بوجودها على تفجير الأعماق التراجيدية الكامنة في الصراع .

يسير تطور الصراع إلى وجهتين . إما تراجيدية أو كوميديــة. لذلك فهو ينتهى- تبعا لذلك- إلى حالتين اثنتين. إمـــا إلـــى الانـــهيار والإخفاق **COLLAPSE**، وإما إلى النهاية السعيدة **HAPPY END** ولقـد عرّف الفيلسوف الألمانى هجل **HEGEL** والدراماتورج الألمانى ليسنج **LESSING** بنبود قوانين الصراع. وأثبتا أن نظرية (اللاصراع) هـــى إحدى أخطاء عصر الدوجماتية **DOGMATISM** (وهو عصـــر تبــع توكيد الرأى أو القطع به في غطرسة أو من غير مبرر كـــاف.. وقــد استتبع ذلك ميلاد وجهات نظر أو مجموعة من الفكرات مبنيـــة علـــى مقدمات غير ممحصة تمحيصا وافيا).

صفير المتفرجين — CATCALL

صفير المتفرجين في المسرح، عادة ما يحدث فـــي العـــروض المسرحية، نتيجة استهجان الجمهور للعرض، أو كتعبير عن رفضه لما

يدور على خشبة المسرح، أو لضيقه من تأخر رفع ستار البداية. وهـــى عادة مألوفة في المسارح الإيطالية والفرنسية. بدأت منذ عـــام ١٦٨٠م في المسرح الفرنسى.

صورة PORTRAIT, PORTRAY

تعنى كلمة PORTRAY رسم صورة زيتية أو منحوتـــة. أمـــا PORTRAIT ، وهى بيت قصيدنا هنا فإنها تعنى صورة الشخص التى تُظهر وجهه في العادة، كما تُستعمل في التعبير عن الصورة الإقليميـــة في فن الأدب.

وإذن فلفظة PORTRAIT تعنى التعبير الذاتى، كأن يســـتخرج أحد الفنانين صورة لنفسه أو صورة لشخص ما، وبالفن التشكيلى.

تبدأ رحلة هذا النموذج في الفن مع العبـــادات الدينيـــة القديمـــة المتصلة بالسحر والسيمياء كما في الصور المصريـــة القديمـــة داخـــل القبور عند الفراعنة ، والتى عبرت عن العالم الآخر. ثم فـــي الصـــور الرومانية بالنحت ، والتى اتخذت الطابع الواقعى في التماثيل.

تتضح (الصور)، بمراحل تطورهـــا فـــي الحكـــام المصرييـــن والأعيان والطبقات العليا. وعند اليونان فـــي رجـــال الدولـــة والقـــادة والشعراء والفلاسفة، وهى المرحلة التى تحولت فيـــها الصـــورة إلـــى التعبير الاجتماعى، والى التعبير عن طبقات وأفراد المجتمع، حتـــى وإن كانت طبقة المفكرين. وتعالج الصـــورة فـــي عصـــر الإمبراطوريـــة الرومانية الرجل العادى والقياصرة والحكام . هذا بينما نحتْ الصـــورة والرسم في عصر القرون الوسطى إلى الشكل الدينى من باب الدعايـــة لرجال الكينسة وكبار القساوسة، إلى جانب بعض لافتات على المقـــابر

في رسوم خاصة. حتى يأتى عصر النهضة الأوروبى بالفلسفة الفنيــــة للصورة والبورتريه على يد ف. إيك، بيزانيللو
VAN EYCK , A. PISANELLO

فمن خلال التأثر بالقديم ولدت فــــي إيطاليــا صـــورة التمثـــال النصفى، والرسمة الجانبية للرأس والوجه (البروفيل **PROFILE**).

تظهر بعد ذلك في القرن التاسع عشر الميلادى بعض التيـــارات والأساليب التى تُعنى بالصورة، كما تُرى في الواقعية والنمطية، ونجـــد مثالا لذلك في أعمال كوربيه، فان جوخ، كوكوشكا، موديجليانى
G. COURBET, VANGOGH, O.KOKOSCHKA A. MODIGLIANI

صورة الفيلم FILM PICTURE

هى أصغر وحدة في شريط السينما. ومن مجموع هذه الصــــور الصغيرة يتكون الشريط السينمائى.

يتعلق تكوين الصورة بالضوء والظل المتحركين تحرّك الشـريط (أحد خصائص فن السينما). ويعطى هذا الاســـتعمال الضوئـــى الجـــو الخاص لفن الشريط ضمن تكوينه الوحدة الفنية للفن السابع.

فالإظلام يعنى نهاية الصورة أو الوداع أو المعنى الزمنى. كمــا أن الإضاءة تشير إلى بداية صورة أخرى من جديد. ولقد طور ابتـــداع الفيلم الملون من تقنية الصورة في مجالى الإضاءة والإظلام بشطريهما.

يشترك الفن التشكيلى بأشكال واسعة من التكوين لخدمـــــة فـــن السينما ، من حيث علاقة المقدمة بالنهاية،ووضع الشخصيات التمثيليـــة في ميزان التوازن الفنى.

باب (ض)

الضحك

LAUGHE

أصل الكلمة اللاتينية **NEDV**. والضحك هو أحد النوعيات التي تدخل في نسيج الكوميديا. وبخلاف الفن فهو عنصر موجود في الحياة الاجتماعية وفى عالم الحيوان.

يختلف الضحك عن الساتيرية، إذ تقل فيه شحنة السخرية والاستهزاء، وما هما في قوة وتكثيف عند الساتير. والضحك كعنصر لا يتضاد أو يأخذ موقفا حادا في العمل الدرامى .. أى أن تأثيراته غير متجاوزة لحدودها. وبهذا لا يستطيع الضحك أن يعبر عن خطورة في مجتمع أو حدث هام مثلا. ولا تتعدى مهمته الاقلال او إدخال عدم التوازن على شخصية البطل الدرامى.

تكمن ذرات الضحك وخصائصه في الاستهزاء والتهكم والمهزأة والأطنوزة. وتظهر هذه الخصائص كالظلال بين الحين والحين، مُحملة بالرياء مرة والحزن المُدَّعى مرة أخرى، وبالظروف مرة ثالثة، وفي أشكال أخرى بحسب الموقف الدرامى نفسه. كما تُستعمل التورية أحيانا في الضحك ، وتكون تورية تهكمية في هذه الحالة.

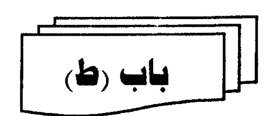
لم يستقر مجتمع من المجتمعات على اختيار الضحك أو الساتير، ولا حتى تقييم أيهما أنفع للاستعمال الأدبى لصالح التكوينات الفنية أو تطورها.

كما لا توجد فروقات شاسعة حقيقية بينهما على المستوى العلمى. بل إن العلماء الألمان في القرن التاسع عشر الميلادى قد اعتبروا الضحك تعبيرا أعلى درجة وأرقى مستوى من الساتيرية، وفي أراء هجل أن الضحك فن حقيقى.

والضحك كظاهرة أدبية وفنية موجودة منذ القديم. في المسرح الإغريقي عند أرسطوفانيس، وعند الرومان في أعمال بلاوتوس، وفى آداب عصر النهضة عند شيكسبير، سرفانتس، وفى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين في القصة الواقعية الإنجليزية في أعمال ديكنز، استرن **CH. DICKENS, L. STERNE**

وهو عند الرومانتيكين في أعمال هوفمان **E.T.A. HOFFMANN**، ومن بعده عند توين، نايت **M. TWAIN, E. KNIGHT** أما عند الدراميين فنلاحظ الضحك في أعمال برناردشو، أناتول فرانس وتوماس مان.

G.B. SHAW, A. FRANCE, TH. MANN.



الطبيعية NATURALISM

أصل اللفظة اللاتينية **NATURALIS**. وهو تيار تحكم في الحياتين الأدبية والفنية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى وحتى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين. وكان أكبر تأثيره في الآداب.

نشأت الطبيعية في استناد إلى النظرة الفلسفية للمذهب الطبيعي على يد رائد الطبيعيين أميل زولا، وفى حرص شديد على العناصر التالية:

١- واجب الأدب الطبيعى هو تصوير الحياة بالتمام.

٢-إنتاج الأدب دون محركات أو بواعث قصصية.

٣- القضاء على البطل في العمل الأدبى.

٤- يقدم الكاتب الطبيعي تكوينه الأدبي في بساطة عمومية جامعة.

٥- يبعد التكوين الفني فيالطبيعية عن الشخصيات ويلتصق بالنقاط.

٦- البُعد عن العواطف والمعاناة.

٧- الكاتب الطبيعي مطالب بأن يحدّ من الخيال لديه.

٨- الكاتب ممنوع من إيراد تكوينات ذات طبيعة خاصة في العمل الطبيعي.

٩- تكوين كل العناصر الأدبية من حصيلة مراقبة الحياة اليومية العادية وحدها.

يذكر أميل زولا E.ZOLA" لنكتب دراسات تتسم بالبساطة، ودون فرقعات أو لفتات فجائية".

تتحدد وجهه نظر زولا في أن يبقى الكاتب الطبيعي خارج منطقة الأحداث، حتى يتم للُمشاهد عدم البحث عن أية أسباب ."لا يجب أن نقلق لحدث من الأحداث . لنتركه يفعل بنا ما يريد، ولا شيء أكثر من ذلك - زولا".

يتعارض أنجلز F. ENGELS مع نظريات المذهب الطبيعي بعد ذلك، ويتعرض لها بالنقد اللاذع، ولمبدعها باعتبارها مضيعة للوقت و عاملا من عوامل التباعد مع اجتماعيات الفنون ، أو ارتباط الفن بالمجتمع.

لكن الطبيعية وجدت لها مؤيدين من فنانين آمنوا بنظريتها في مختلف الفروع الأدبية والتخصصات الفنية. ففي الأدب نجد إخوان جونكور ، هاوبتمان، استرندبرج، ابسن، فارجا

GONCOURTBROTHERS, G.HAUPTMANN, A. STRINDBERG, H. IBSEN, G. VARGA

كما نلمح خطوطا طبيعية في أعمال الأدباء تشيكوف، جوركي، أندرسن نيكسو، دستويفسكي، ج. إليوت ، ليوتولستوي

A.P. TSHEKOV, M. ANDERSON- NEXO, F. M. DESTOYEVSKI G. ELIOT, L. N. TOLSTOI

وفى الإخراج المسرحى برز من المخرجين الطبيعيـــن أندريـــا انطـــوان، قنســـطنطين استانسلافســـكى **A. ANTOINE , K. S. STANSLAVSKI**، أوتو براهم.

وفى الفن التشكيلى تبدأ إشعاعات الطبيعية في القـــرن التاســـع عشر الميلاد، وفى ربط مع تيارات أخرى مثل الرومانتيكية والأســـلوب الواقعى والتعبيرية .وكان من جراء انبثاق الطبيعية أن أشاح فنانوها عن التيار الأكاديمى في الفن والذى كان يستهويهم كثـــيرا. فعزفـــوا عـــن الكلاسيكية الأولى، وعن أشكال التكوين التقليدية، في تشجيع للصدفـــة ومظاهر الطبيعة، وإعطاء النور والظل صافيا بلا إضافات من الفنان أو تأثير للمجتمعات على الفن.. أى في شكل خام. وكان من تأثير الطبيعية أن أصبح فن النحت والتصوير أكثر حرية. وفتح كـــل منـــهما قنـــوات جريئة على الطبيعة.وحمل هذه الموجه مثّالون بارزون مثـــل روســـو، دوبريه، كوروت، ترويون، جاك

TH. ROUSSEAU, J. DUPPRE, I. B. COROT, C. TROYON, CH. JACQUES.

وكان من بين الألمان الطبيعيين مانزل، ليبرمان، ليبل

MENZEL, M. LIBERMANN, W. LEIBL.

ومن الفرنسين الطبيعيين نعثر على ليباج ، فانتينلاتور، بودين، ريبو

BASTIEN- LEPAGE, FANTINLATOR, E. BOUDIN, TH. RIBOT

طريقة

MODE

هى (الحالة) أو الصيغة التى يختارها الفنـــان لابـــراز الحقيقـــة بفاعلية تقريب وجهات نظره في طريق إرسالها للجمـــاهير. والمشـــكلة في(الطريقة) أن الفن بصفة عامة ليس نقلا عن الواقـــع ،وإلا اختفـــت مهمته أو وظيفته في الحال. لكنه انعكاس أو عكس للواقع فـــي أحســـن الأحوال. وهذا (العكس) يقتضى (حالة) للظهور إلى عالم الحقيقة عـــبر الفن. وهى الأصل وسبب الطُرق الكثيرة والمسالك والمسارب المتعـــددة التى يختارها الفنانون على اختـــلاف جنســـياتهم وبيئاتـــهم وثقافاتـــهم، وقدرتهم على الفهم الفنى.

تتغير الأشكال في الفنون، بل وداخل الفن الواحد أيضا. وهـــى أشكال متصارعة متضاربة ومتضادة مع بعضها البعـــض. ومـــا هـــو الأصل المتجدد، المتغير وغير التقليدى أو الراديكالى في الفن.

تتضح أهم الاختلافات في(الطُرق) في الفنون الواقعية والفنـــون غير الواقعية. فبينما تتوخى الأولى الشمولية فـــي عكـــس المضمـــون شمولية تتسم بكل لحظات الواقع،نرى الثانية ترتكز على الحقيقة أيضا.. ولكن في بعض العناصر وليس في الشمول. وعلى كل فان هذا الجـــزء من الشكل رغم فقدانه للشمولية العمومية من حوله في أجزاء أخرى، إلا أنه يصبح في التكوين الفنى جزءا صحيا لا محالة، وإن لم يـــرق إلـــى الشكل الشمولى في الفنون الواقعية.

إلا أننا نرى أن الرومانتيكية بانفتاحها الواسع بالنسبة للشكل، قـــد استحدثت (طرقا) جديدة لنفسها ولتيارها، مستندة في ذلك إلـــى فـــرص الحركة الداخلية التى أوجدتها في كل عمل على حدة .. (مثل تريســـتان وايزولدا عند فاجنر). فبينما حملت الأوبرا الرومانتيكية درجة فنية عالية من الابداع الفنى، إلا أنها افتقدت عناصر طرق الفنون الواقعية. وهـــو

نفس ما نلحظه في الفن التشكيلي عند الفنان بيكاسو والأعمال الأدبيـــة عند جيمس جويس P. PICASSO, J. JOYCE.

طليعى AVANTGARDE

تعبير متوهج في القرن العشرين. ظهرت معالم تيار الطليعيـــة بداية فىالفن التطبيقى وفى الآداب. التعبير يتضمن في محتواه معـــاداة الطبيعية وبقاياها ANTINATURALISM. وكما أُطلق علـــى تيـارات أخرى فى الفـــن مثـل التعبيريـــة EXPPESSIONISM، المســتقبلية FUTURISM، السيريالية SURREALISM بأنها تيارات (عضليـــة)، أى تتمتع بقوة في الفن، أُطلق على الطليعية نفس التعبير.

برزت شخصيات الطليعيين ما بين سنتى ١٩١٠،١٩٣٠م فـــي الأدب الدرامى الروســـى والســوفيتى. كـان كـل مـــن فـاختنجوف VAHTANGOV، وتـــايروف TAIROV، مايـاكوفســـكى MAJAKOVSZKIJ،وما يرهولـــد MEYERHOLD يتسـم بصفــة (الطليعى) .وكذلك كان بيسكاتور PISCATOR في ألمانيا ، وبتويـــف PITOEFF في المسرح الفرنسى. وكذلك بيكاسو PICASSOوشـــاجال CHAGALL، وأفراد حركة (بوهاوس BAUHAUS) الألمانية. وتعبـير (طليعى) ينطبق على كل من مـــارينيتى MARINETTI وبراججليـــا BRAGAGLIA وبرامبوليني PRAMPOLINI رواد المستقبلية الإيطالية في المسرح.

اتجهت الحركة المستقبلية بجهود الطليعيين إلى البحث عن تجديد في الشكل، ففصلت نفسها عن متطلبـــات التجديـــد الاجتمـــاعى وعـــن

الحاجات الفعلية للمضامين. ولذلك بدا المسرح مزيفا. بل إن الطليعيين قد جربوا في محاولات شبه ثورية، لكنها خائبة.

الطليعية AVANTGARDISM

أصل اللفظ الفرنسى AVANT- GARDE. وهو اسم لتيار له قوته الفنية في القرن العشرين،حاول الإصلاح الفنى في كثير من فروع الفن بالتجديد والتحديث في أشكال الفنون.

بدأ تيار الطليعية قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى. وظهر في ثياب فنون المستقبلية، التكعيبية، الدادية، التعبيرية، الحركية، التجريدية. ولقد انبثقت السيريالية في عشرينيات القرن مستعملة نفس العناصر الإصلاحية.

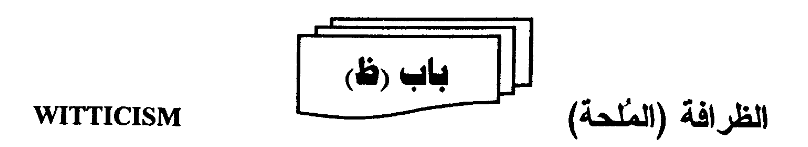
ثم ظهرت الوجودية أثناء الحرب العالمية الثانية تحمل نفس الشعارات بحلول شكلية تقل كثيرا في محتوياتها عن الفنون السابق ذكرها، خاصة فيما يختص بعنصر الثورية الإصلاحية. وهو ما جعل بعض الآراء تنبرى منادية بعدم ربط الوجودية أو تبعيتها للفنون السابقة.

وعلى طريق (الطليعية)، وتجديدا في خمسينيات وستينيات القرن العشرين تدخل الفنون التشكيلية موجات جديدة تُعرف باسم فن البغتة أو المفاجأة(الطقة) POP. وفن الأوب OP.

ونتعرف في الآداب على الدراما المنافية للعقل (اللادراما). وفى القصة على اللاقصة. كما تظهر في فن الموسيقى موجات الموسيقى المادية، وفى فن السينما تخرج سينما الحق والحقيقة .أما في المسرح فيبدأ تيار النهايات السعيدة للمسرحيات.

وكل هذه وتلك خطوط فنية جديدة انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية مع خمسينيات القرن الماضى، واتُفق على تسميتها جميعا باسم (الطليعية الجديدة) في اختلاف عن الطليعية التى سادت في أربعينيات القرن العشرين.

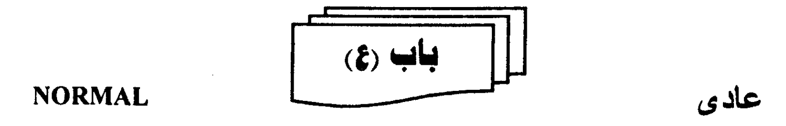
تتعارض وجهات النظر في هذه الفنون- وعند كل فن على حدة من الناحية التاريخية- مع وجهات نظر الآداب والفنون الماركسية التى تنعت هذه الفنون بالتشاؤمية والعدمية وغُربة الحياة التى تحملها ضمن فكرها ووجهات النظر فيها.



الظرافة (المُلحة) WITTICISM

وتعنى الطُرفة الكلامية أو الفكاهة . أحيانا كثيرة ما تحمل عناصر الظرافة الشخصيات في الحياة، وكذا شخصيات الدراما على خشبة المسرح، وشخصيات القصص والملاحم والروايات الأدبية.

والشخصية (الظريفة) هى الشخصية الكيّسة التى تمتاز بسرعة البديهة والقدرة على التصرف السريع، والتعبير المثير للبهجة، وإدخال الانشراح والترفيه على الناس. وهى عادة ما تقدم كل هذه التصرفات البليغة شفهية وليدة اللحظة والمواقف.



عادى NORMAL

العادية (أو الأمر الوسط) هى إحدى الأحكام التى يُلجأ إليها في تقرير الحقائق، أو تقرير مستوى فن من الفنون. والحُكم بالعادية على

لوحة ما أو عرض مسرحى أو قصة أو رواية يعنى أن هناك متضادات داخل العمل الفنى، تعمل على تعطيل التأثير عند بعضها البعض بما لا يقود إلى التحديد الفنى.. وينتهى الأمر بالحكم على العمل بأنه (عادى).

والعادية على نقيض من النمطية والمثالية والنماذج المكتملة فنيا، وكل ما يتمتع بخاصية معينة. ولما كانت المثالية تقدم فنا خالصا يؤثر بالجديد فيه أو بما يطبعه من آثار وأثر جيد أو ممتاز، فإن العادية يمكن لها- حتى رغم تأثيرها الضعيف - أن تدخل إلى عالم تحديد الفنون أو ساحة الأحكام عليها،ولكن في إطار تنقصه القوة أو الإقناع الكامل.. صفة الآداب والفنون الملتزمة. ونستطيع القول بأن هذه التأثيرات الضعيفة ما هى في الحقيقة في الأحكام العادية إلا أحد الأشكال الناقصة في المثالية أو النماذج الكاملة.

قد تحاول إحدى الدرامات أن ترتفع بشخصية عادية إلى مستوى البطولة أو الحدث التراجيدى . لكن هذه الجهود الصادقة لا تستطيع في الواقع أن ترتفع بمستوى العمل الفنى كلية. وكل ما يحدث في هذه الحالة - وكثيرا ما نلحظها داخل درامات متعددة - أن نلمح صراع ارتفاع الشخصية مع ضعف العمل كله. ومهما حاولت الشخصية- بالإيقاع وبالريثم وبإثبات نفسها أن ترتفع - إلا أنها لا تصل إلى تغيير الحكم بالعادية على كل العمل الفنى في نهاية الأمر.

ويمكن أن يحدث العكس تماما. حينما لا تجد إحدى الشخصيات الكيان الذى تحمله إلا ضعفا بحكم ما حولها من مضمون وشكل، وحتى ولو كان قويا .

مرة ثانية ، فان التوازن يصبح مفقودا في هذه الحالة. في الحالة الأولى يصبح الحكم بوسط الأمور أمر مُحقق. وفى الحالة الثانية نجد أن الشكل يبقى بعيدا عن التحقيق الفعلى.

عامل المناظر SCENERY'S LABOURER

هو أحد عمال خشبة المسرح، الذى بمساعدة زملائه من العمـال الفنيين على الخشبة، يقومون بالعمل الفيزيكى- يدويـا كـان أم آليـا- لتغيير المناظر المسرحية أو تبديل الديكور، أو إلغاء أجزاء أو إضافـة أجزاء أخرى على خشبة المسرح، لتغيير شكل خشبة المسرح من مكان إلى مكان آخر،ومن صورة إلى أخرى.

وتقسم المسارح المتمدينة خشبة المسرح إلى قسمين إثنين . قسـم بعماله في اليمين، وقسم آخر بعماله في اليسار.

يؤدى عامل المناظر عمله في سرعة فائقة، خلف ستار المقدمة، أو والستار مفتوحة أمام الجماهير عند الانتقال من مشهد إلى آخر بدون استعمال لستارة المقدمة، وغالبا ما يكون هذا التغيير الأخير في الإظلام التام، أو في إضاءة جد باهتة ، حفاظا على الرؤيا. كما يحدث أحيانا في الإخراج الحديث أن يتم تغيير المنظر وسط الإضاءة العادية أو الكاملة.

ويرتبط عمل عامل المناظر ومهمته بالسرعة،والدقة،والرشـاقة والانضباط الهادئ.

عائلة بيربدج BURBAGE FAMILY

١-يمثل رأس الأسرة الفنية جيمس بـيربدج JAMES BURBAGE. ممثل ومدير مسرحى إنجليزى رأس أسرة فنيـة احـترفت مهنـة المسرح والتمثيل خلال القرنين السـادس عشـر والسـابع عشـر الميلاديين في إنجلترا. بنى جيمس أول مسرح يعمل بصورة دائمـة

ومستمرة في إنجلترا (لندن) وسماه باسم (المسرح THE THEATRE)

٢- ويتابع ابنه ريتشارد بيربدج RICHARD BURBAGE (١٥٧٦- ١٦١٩م) طريق والده في الفن المسرحى. ليصبح واحدا من أكبر الممثلين الإنجليز في العصر الإليزابيثى. دخل مسرح أبيه منذ صغره ليمثل الأدوار النسائية في المسرحيات.

ينضم ريتشارد إلى جماعة ADMIRAL'S MEN ثم ينتقل منها إلى جماعة تشامبرلين CHAMBERLAIN'S MEN ومنها تباعا إلى جماعة KING'S MEN، وكلها جماعات للفن المسرحى.

أدار ريتشارد بعد ذلك مسرح الجلوب GLOBE ومسرح الرهبان السود BLACK FRIARS . وقد أثر بأسلوبه التمثيلى الرصين في ابراز درامات شيكسبير تأثيرا عميقا. وقد اشترك بالتمثيل في درامات (الملك لير، ريتشارد الثالث، هملت، عطيل، يوليوس قيصر، روميو وجولييت، تاجر البندقية، هنرى الخامس).

عبارة نصيه (الصيغية) FORMULISM

العبارة النصية تعنى (العُرفية أو الاصطلاحية). إن أقل وأصغر شكل، أو عبارة أوجدها الفن الشعبى(الفولكلور) تبقى زمنا طويلا ليتوارثها جيل بعد جيل، حتى دون أن تُكتب أو تُدون أو تُسجل في دفاتر الباحثين الشعبيين.

ويُعتبر فن الشعب لذلك فن (القول)، يحوى الحكايات والقصص والملاحم والأغانى وهو لا يتشابه مع أى فن آخر في هذه الخاصية القولية.

منذ القرن التاسع عشر الميلادى، ويشـــغل البـــاحثون أنفســـهم بتجارب العبارة النصية، إلا أن الرأى كان سائدا أن العرفية في الفـــن الشعبى لا تضعه موضع الاعتبار أو التقدير.

وقد دافع الشعبيون ضد هذه النظرة التى تُلصق بفـــن الشـــعب فراغه من المضمون الأدبى أو الفنى. وكان لرأى مدرسة هارفر فـــي الشعر إلشعبى **ORAL FORMULAIC POETRY** جهودا تذكر في هذا الدفاع. مثبتة أن العبارة النصية تتغير وتتبدل في كل عصر وعند كـــل شعب، بما يخلع عليها طابع التجديد والأصالة المتجددة.

وهى كذلك في حقيقتها. لأن فيها الموازنة اللفظية،والتضاد فـــي الصورة والعبارة،وفيها كذلك الكلمة ذات المعنيين.

العدمية — NIHILLISM

أصل اللفظة اللاتينية **NIHIL**. والعدمية نظرية تقـــول بأنـــه لا يوجد شئ على الإطلاق . وهى تُنكر القيم الأخلاقية (للأسف !)، إضافة إلى أن العدمية عقيدة حزب سياسى في روسيا يعمل على تحرير الفـــرد من كل السلطات كما أنها مذهب القضاء على كل النظم قبل إيجاد نظـــم أخرى أفضل مكانها. وهو ما يشير إلى المعنى التفسيرى الواسع لكلمتى العدم والعدمية.

وفى النظرية الجمالية وفى الفن، نجد العدمية موجودة في تيـــار الطليعية ، بما يفصح عن أفكار الأشياء والقيم.

والكاتب الفرنسى جان بول سارتر **JEAN- PAUL SARTRE** (١٩٠٥-١٩٨٠م) أحد أبطال النظرية الوجودية، الذى ربطـــها ربطـــا نظريا فلسفيا في رسالته المشهورة بعنوان (الوجود والعدم).

العرض الأول PREMIER

والمقصود به خروج المسرحية لأول مرة على خشبة المسرح تمثيلا أمام الجمهور في مسرح من المسارح. وفى السنوات الثلاثين الأخيرة في العالم، ظهر تعريف مستحدث، هو (العرض الأصلى). ويُقصد به أول مرة تقدم فيها المسرحية في العالم .. أى أول مرة تَرى فيها كلمات المؤلف الدرامى النور قبل ترجمتها في بلد آخر، ثم تمثيلها بفرقة مسرحية أخرى، أو بلغة مسرحية مترجمة . والعرض الأصلى لدراما فريدريك دورينمات FRIEDRICH DÜRRENMATT (زيارة السيدة العجوز DER BESUCH DER ALTEN DAME) قُدم أولا في الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يقدم مثلا في سويسرا بلد المؤلف الدرامى. وحينما أخذ العرض مكانه في سويسرا، أطلق عليه (العرض الأول) للمسرحية، وليس العرض الأصلى.

العُرف أو التقليد CONVENTION

نعنى بالعرف في الحياة المسرحية ،وسائل التعبير عن العادات أو التقاليد التى تأصلت في مجتمع ما في حياته اليومية العادية ووفق طبيعته أو معتقداته .ومن البداية نقول إن المسرح غير الحياة التى نعيشها ، وإن كان هو جزء أو شريحة(فنية) من هذه الحياة . فإذا ما نقلنا الحياة بعاداتها وأعرافها نقلا فوتوغرافيا (كما فعلت الطبيعية) افتقد المسرح الكثير من جوهره وأسباب وجوده.

لذلك، فإن العرف أو التقليد في المسرح يتخذ بالضرورة صورة تختلف عن صورة الحياة العامة. بمعنى أن التعبير الفنى في المسرح

يستند على الإبداع لهذه الأعراف والتقاليد . فبدون التعرف على نظـــام الأعراف ووسائلها التعبيرية فى الفن المسرحى، لا يمكـــن الاســـتمتاع بالعرض ، أو نقل هذه الأعراف ومضموناتها (فنيا) إلى الجمـــاهير. إذ أن هذا النظام يختلف تاريخيا من عصر إلى عصر، ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى. فدخول البارادوس PARADOSZ من الجانب الأيمن في أعراف وتقاليد المسرح الإغريقي، يعنى وصوله إلى المسرح من المدينة أو من الميناء . بينما دخوله من الجانب الأيسر يعنى حضوره من مكان بعيـد. وفى عادات وأعراف المسرح الصينى، إذا لـــف الممثـــل مرتيـــن أو (لفتين) حول خشبة المسرح، فان ذلك العرف يعنى مرور زمن طويـــل على المشهد المسرحى (مرور وقت) وإذا ما رفع الممثل يده مقلوبة إلى وجهه، فان زميله في الديالوج المسرحى لا يسمع حـــواره، أو العـــرف يقضى بذلك التقليد.

لقد علمنا المسرح الأوروبى الذى درسنا بين جدرانه أن نقبـــل الحجرة على الخشبة بثلاثة أضلاع أو حوائط. وأن يكون المنولوج عنـد الممثل في مواجهة الجمهور في الصالة (إلا في أحوال أخـــرى نـــادرة ومقصودة لهدف آخر).

العصرية MODERNISM

واحدة من أهم الأهميات في التعبير الفنى الحديـــث. ومعناهـــا استقرار كل الإمكانيات والوسائل العصرية المواكبة والمناسبة لمجتمـــع ما، وظهورها داخل التكوين الفنى في العصر.

من الطبيعى أن لكل عصر عصريته الخاصة وفنونه العصريـــة كذلك. وكذا وسائل التطوير نحو العصرية. والفنون الواقعية دليل علـــى

ذلك، بما استعملته في نسيج عصرها الواقعى، عبر معرفة الفنان بحالة عصره ووسائل التطوير فيه.

وأهم قضايا الوصول إلى العصرية هى معرفة (الحقيقة) لشئ ما. قد يكون مجتمعا أو شعبا أو نظاما. ثم إخضاع المهنة للتقنية المجاورة لها في الحياة، في استعمال متضافر متحد وجامع، ودون تجاهل قواعد علم الاجتماع أو نتائجه في العصر. باعتبار أن الإنسان حقيقة اجتماعية حية. إن استعمال التقنية الحديثة ما هو إلا عكس للحالة التى يعيش بينها وبين آلاتها هذا الإنسان، حاملا التعبير الفنى ومُوجهه إلى الجماهير المشاهدة.

إن أعظم المضامين الفكرية أو الاجتماعية يمكن لها أن تتحطم وسط شكل تقنى غير عصرى أو قديم بال. ولا يعنى ذلك أن العصرية هى المضمون داخل شكل تقنى حديث.لأن الوصول إلى الشكل العصرى فنيا لا يزال في حاجة إلى عناصر أخرى مثل قُوى الاختراع والابتكار، والقلق الدائم العميق، ودرجة عالية غالية من الحرص، وقاعدة عريضة من المعرفة الفنية المحددة (على نسق طريقة استانسلافسكى في مدرسة الأداء التمثيلى عنده من ناحية فن الممثل والتخيل وقوة التخيل والإنصات والمعايشة والدخول تحت جلد الدور المسرحى).

والعصرية تعنى الحداثة أو العصرانية أو التجديدية (والتجديدية أيضا هى حركة في الفكر الكاثوليكى سعت إلى تأويل تعاليم الكنيسة على ضوء المفاهيم الفلسفية والتاريخية العصرية).

تشمل (العصرية) في الآداب، التيارات الطليعية بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، والتى شملت القارة الأوروبية. وقد ثبت من هذه التيارات أن الشكلية أو الترسّمية **FORMALISM** لم تستطع أن تستمر طويلا لصالح الأدب. كما أن شدة التمسك والتعلق بالشكليات تقضى

على العنصر الأساسي في الآداب. ونعنى بذلك أعمال بيكيت ويونيسكو، ومن هم على شاكلتهما في الدراما والمسرحية.

لكن رأينا هذا لا يطمس انبثاق(ثورة الشكل) أو مكانتـــها فـــي الحياة الأدبية والفنية خاصة في مجال الفن التشكيلى، وانفتاح أكثر مـــن بوابة أمامها في أعظم البلاد الأوروبية وأعرقها ثقافة وفكرا (مثل فرنسا وألمانيا وإيطاليا وأسبانيا) .وهو ما كان من نتائجه على الأدب أعـــدادا هائلة من الموضات الأدبية والشعرية،واستعمال التجارة الرأسمالية فـــي الآداب والفنون،وهبوط السعر الإنسانى.

كما لا يمنع ذلك من الاعتراف بجودة الأشكال التى دخلت إلـــى طريق العصرية، وهو نفس ما حدث في ميدانى الفلسفة والعلوم.

العظمة GRANDEUR

تعبير العظمة أو الفخامة- وهو يعنى الجلال أيضا - موجـــود منذ القديم في علم الجمال (الاسطاطيقا AESTHETICS) .. علم تفسـير ووصف الظواهر الفنية والتجارب الجمالية باستعمال علوم أخرى مثـــل علوم النفس والتربية والاجتماع والتـــاريخ وغيرهـــا، حيـــث الجمـــال التراجيدى هو أعظم وأنبل الأشكال فيها.

وتظهر العظمة حاملة للقوة أو السلطة أو القـــدرة، أو المعانـــاة الكبيرة . وعلى مساحة الدرامات تظهر شخصيات درامية حاملة لـــهذه العناصر من أبطال وبطلات (الكترا، أوديبوس، بيرينيس). والممثـــل الجيد هو القادر على إبراز هذه الشخصيات ،وكذا على توصيل معـــانى العظمة والفخامة والجلال إلى الجماهير من خلال تقمصه للدور،وتحميله

للأداء التمثيلى الصوت والحركـــة والتعـــابير المناســبة لمثـــل هـــده الشخصيات.

علم الجمال السينمائى CINEMA AESTHETICS

علم الجمال السينمائى هو أحد فروع علم الجمـــال.وهـــو فـــرع حديث يبحث في (علم الفيلم) ليستخرج النظريات والقواعـــد الأساســية التى يقوم عليها فن الشريط السينمائى. وهو ما لم يستقر عليه الرأى بعد داخل الأوساط العلمية والجامعات والأكاديميات الفنية .

ولا يـــزال البـــاحثون علـــى غـــير علـــم بموجـــد لفظـــة (علم الجمال السينمائى) حتى الآن. ولا بالذى بدأ الأبحاث الجمالية فـــي فن السينما ليُحولها إلى مشكلات علمية لها من القيمة مالها في عصرنـــا الحديث.

لكنه من المعروف أن هذه الأبحاث قد أخذت شكلها العلمى منـــد عام ١٩٠٨م ثم اتسعت بعد عامين في عـــام ١٩١٠م . حيـــث جـــرت الأبحاث في تلك الفترة، وفى دفعة واحدة في أكثر من بلـــد أوروبـــي. كانودو **R. KANUDO** بدراساته السينمائية القيمة ما بين عامى ١٩٠٨، ١٩١١م. وفى ألمانيا تصدر عدة مؤلفات عن الشريط الســـينمائى فـــي الصورة العلمية عام ١٩١٣م على يد الألمان والمطورين لانك، هـــافكر، ألتنلو **H. LENKE, H. HÄFKER, E. ALTENLOH** وفـــى الولايـــات المتحدة الأمريكية يصدر كتاب (فن الفيلم) عـــام ١٩١٥م مـــن تـــأليف الشاعر الأمريكى ليندساى **V. LINDSAY** . بينما لا يعدم علم الجمـــال السينمائى جهود الفرنسيين ديلوك، أبستاين، موسيناك.

L. DELLUK, J. EPSTEIN, L. MOUSSINAC.

يعود إلى الإيطالى كانودو أول استعمال لتعبير (الفن السابع) في فن السينما.

ثم بدأت بعد ذلك أبحاث هامة تناولت فن المونتـــاج علـــى يـــد العلماء فتروف، كوليسوف

D. VETROV, L. KULESOV

وتبعهما كل من بودوفكين، أيزنشتين

V. PUDOVKIN, S. EISENSTEIN

في تركيز على علاقة الفيلم بثقافة الإنسان بصفة عامـــة. كمـــا تعرض أيزنشتين في أبحاثه ومقارناته إلى التوافقات والمفارقات بين فن الشريط السينمائى وبقية الفنون الأخرى.

تظهر أهم أبحاث (علم الجمال السينمائى) في عام ١٩٢٦م علـــى يد الإنجليزى جريرسون **J. GRIERSON** في مجال الأفلام التســـجيلية، وهو يعتبر الفيلم وسيلة دعاية تربوية هامة، ويثق في الأفلام التســـجيلية للتعبير عن هذه المهمة التربوية .

ثم يبرز في مجال تطوير علم الجمال السينمائى بعد ذلك اســـمان ايطاليان هما اتشياريني، بربارو **L. CHIARINI , U. BARBARO** فـــي تأثر بالروسى بودوفكين. ويقف زافاتينى **C. ZAVATTINI** بعد الحرب العالمية الثانية على رأس النظريين في موجة الواقعيـــة الجديـــدة فـــي السينما **NEOREALISM** حيث يربط في أبحاثه العلاقـــة بيـــن الفيلـــم والمجتمع.

لكن مما لاشك فيه أن الموجة الفرنسية الجديدة قد ربطت نفســـها بالعلم الحديث على يد المؤسس لها بـــازين **A. BAZIN** الأب الروحـــى للحركة السينمائية الفرنسية الجديدة المشار إليها.

استطاعت المدارس الحديثة – جنبا إلى جنب أبحاث علم الجمال السينمائى – أن توضح العلاقات بين المبادئ وبعضها، وبين التيـــارات

وشبيهاتها .ورجحت هذه الآراء أن الطبيعية في فن الشريط السـينمائى تمُت إلى الأصول الفلسفية بصلة. كما ربط البـاحثون بين مدرسـة (بازين) ونظرة كراكور KRACAUER

ومن أشهر النظريين اليوم في علم الجمـال السـينمائى جـون هوارد لاوسون،مترى، أجيل J. H. LAWSON, J. MITRY, H. AGEL

علم الجمال الصناعى INDUSTRY AESTHETICS

هو أحد فروع علم الجمال. ويختص بالجمال التقنى والصناعى والهندسى. ومهمته البحث في نظريات تخطيط الأشكال الصناعية وحـل مشكلاتها ونظم تطويرها.

يُعتبر علم الجمال الصناعى أحـد العلـوم الحديثـة فىالقـرن العشرين. بدأ تحديدا في عام ١٩٣٠م. وهو علم يرتبط بعلـوم أخـرى مساعدة له مثل علم الجمال العام، علم الاجتماع، الاقتصاد وعلم النفس.

من أول العلماء الباحثين في علم الجمال الصنـاعى الأمريكـي جرينوج H. GREENOUGH ثم امتداد نظرياته وأفكـاره فـى القـارة الأوروبية على يد فان دى فالد، بـيرنز، ماسيسـيوس H. VAN DE VELDE , P. BEHRENS , H. MUTHESIUS.

يتطرق العلم في العصر الحديث إلى شئون البحث في الأسـواق وفـى القواعد التى تتضمن انتشار المواد الصناعية.

هو علم حديث يبحث في النظام المنهجى لفن الشريط السينمائى، وفى الظواهر الهندسية ،وظواهر علوم الطبيعيات وعلاقتها بالشـــريط . كما يكشف (علم الفيلم) عن الأساسات العلمية بين الفيلم وعلم الاجتمـــاع ومتناقضاتها العلمية أيضا.

يبحث علم الفيلم في ثلاثة نقاط هامة هى:

١- العلاقة الهندسية بعلوم الطبيعيات وتقنية الشريط.

٢- تحقيق الإنتاج الفنى، والدور الاجتماعى للفيلم،وأثره على التكتـــلات والمجموعات الشعبية.

٣- بحث ودراسة تاريخ الشريط السينمائى والتكويـــن الجمـــالى عـــبر الاسطاطيقا (الجماليات).

وتعنى التقنية في علم الفيلم دراسة المادة المســـتعملة، الصـــوت والصورة، كيفية العروض، المشكلات المتعلقة. ويجرى التجريب علـــى الشرائط في دور العرض السينمائى، والنـــوادى ومعـــاهد الدراســـات الفنية،ومحطات التلفزيون ومعاهد الإعداد الفنى.

طبيعى أن تدخل في علاقـــة الشـــريط الســـينمائى بـــالمجتمع دياليكتيكية وجدلية الفيلـــم والشـــرائح الاجتماعيـــة، ونوعيـــة الأفـــلام المؤثرة،ووضع البيئة ووضعية الناس وأحوالها.

أما الدراسة البحثية في تاريخية الشريط السينمائى فهى تشـــمل التعريف بالتاريخ ،والفنون المجاورة للشريط، والنقد السينمائى، ونظرية السينما، وفلسفة الفيلم.

يُعنى علم المسرح بأصل الظاهرة المسرحية، تحليلا وكشفا عن كل نواحى هذه الظاهرة، ومن زاوية علمية بحتة تتصل بعلوم الجمال، والاجتماع والتاريخ،والميكانيكا والاقتصاد.

يتطرق علم المسرح إلى كل ما يدور داخل المبنى المسرحى من إنتاج فكرى وتقنى. كما يبحث في العلاقات المؤثرة على مضمون وشكل الإبداع الفنى المسرحى. وفى المعوقات والعقبات الفنية والتقنية التى تعوق أو تعطل من تطور المسرح، كجهاز ثقافى وتربوى وعلمى حديث .ومن الطبيعى أن هذا البحث العلمى قد دعا علم المسرح إلى الدخول في تخصصات علمية أخرى عرفها تاريخ العلوم، مثل الدراماتورجيا، ونظرية التمثيل، التربية ، علم النفس، نظرية الإخراج، تقنيات خشبة المسرح، السينوجرافيا، سسيولوجيا المسرح، تاريخ المسرح، تاريخ الدراما.

وعلم المسرح اليوم في القرن العشرين، من العلوم الأساسية في تكوين الدراميين والممثلين والمخرجين، بل وكل العاملين في المؤسسة المسرحية.

علم النفس الاجتماعى في الفنون

SOCIAL PSYCHOLOGY IN ARTS

يُمثل علم النفس الاجتماعى في العصر الحديث أهمية خاصة كعلم قائم بذاته، حيث يتناول المشكلات التى تصعد وتنشأ، في استعانة بقواعد علم النفس وأصول وقواعد علم الاجتماع (السسيولوجيا).

يدخل علم النفس الاجتماعى كموضوع في سلوك الإنسان، وما خلف هذا السلوك من عادات وفطرة ومكتسبات واختلاف ثقافات ، وموقف طبقات اجتماعية، بل وعمل الفرد نفسه. وتؤثر كل الفروق الناتجة عن المقارنات السابق الإشارة إليها في سلوك الفرد داخل مجتمعه.

وقد قادت الأبحاث النظرية إلى أن نفسية الإنسان أو الحياة النفسية له تكون نتيجة أحوال أو ظروف اجتماعية يمر بها.وهى من شأنها التأثير عليه والتدخل في آرائه وأحكامه على المستوى النفسى غير الظاهر. بل وفى أحاسيسه أيضا، وبالضرورة- تبعا لكل ما تقدم- في فكره.

ويبقى الإنسان في النهاية كعضو في مجتمع يخضع فيه لتأثير هام يجتاح نفسيته، قابلا لأن يمس كل هذا الجو والتأثير النفسى العام ليعكس علي تطوره وتقدمه في الحياة.

يُدرس علم النفس الاجتماعى في البلاد الاشتراكية(سابقا) منذ فترة وجيزة داخل جامعاتها كعلم حديث جدا. لكنه ككيان حتى يمس الفنون والعاملين بها على وجه التأكيد. ونلمح هذا المساس في نقطتين هامتين:

الأولى ، هى علاقة التكوين الفنى بالمشكلات الاجتماعية على المستوى النفسى الاجتماعى. والنقطة الثانية ، هى المستوى الذاتى للفنان وعلاقته النفسية بالعمل والتكوين الفنى.

ويجب الاعتراف بأنه لم تبدأ حتى وقتنا هذا الكثير أو حتى القليل من الأبحاث التى تخصصت في علاقة علم النفس الاجتماعى بالفنون أو بالفنان.

علم النفس المرضى في الفنون

PSYCHOPATHOLOGY IN ARTS

يتعرض الفن على اختلاف فروعه وتخصصاته لعلاقات مع علم النفس المرضى. ويرجع أصل هذه العلاقة إلى القديم منذ ملاحظات فيلسوف اليونان أفلاطون، والتى يرى فيها أن العباقرة وتكويناتهم النفسية الداخلية تتصل بعلاقات وخطوط بالجنون،وبشرود الذهن. ولقد دللت الحقبات التاريخية على كثير من صحة آراء أفلاطون. وفى تأكيدات لا حصر لها من النظريين على أن أمثلة الإنتاج الفكرى أو الفنى للعباقرة الكبار كثيرا ما سجلت جنون ومتاعب نفسية عصورهم ضمن انتاجاتهم الإبداعية.

وبذلك على نماذج من أعمال فان جوخ ، موباسان، بوش **VAN GOGH, G. MAUPASSANT, H. BOSCH.**

كما ترتكز الفرويدية على كثير من التحليل النفسى وعلم النفس المرضى أيضا.

ومنذ التعرف على (علم النفس المرضى) وعلاقته بالفنون، اتجه الكُتاب والفنانون إلى إبداع شخصياتهم وتكويناتهم الفنية في ربط بعالم المرضى النفسيين .. وهو ما أتاح إنتاجا فنيا له خصائصه المميزة، إضافة إلى المقارنات التى يُضمنها الفنان الحالتين(قبل المرض وبعده). وهو ما يحدث في أغلب الأحيان والحالات ، وما يُثرى الفن حقيقة بخطوط نفسية وعلمية داخل الصلب الفنى والإنتاج الفكرى.

علم نفس الإبداع CREATION'S PSYCHOLOGY

هو أحد فروع علم النفس (السيكولوجى) وهو علم يبحث في المتطلبات النفسية للعمل الفنى ولعلوم الفنون. كما يتطرق البحث فيه إلى الخلفيات والمسببّات في السلوك والتصرفات.

ويتضمن هذا البحث، التعمق- وبصورة علمية- في الموهبة أو الاستعداد الفطرى، وفى الأحاسيس الداخلية، وفى القدرة الفنية،وفى الطاقة على حل المشكلات الفنية. لقد أظهرت السيكولوجيا الحديثة أن العملية الإبداعية ترتكز في الكثير من مراحلها على نظام العمل عند الإبداع . أى أن الإبداع في جزئياته،والإنتاج في عناصره لا يسيران أو يتقدمان إلا بتواجد النشاط الانسانى الفاعل والفعال والمستمر في التفاعل، وفى صورة إيجابية.

والخصائص السيكولوجية في إبداع الممثل تتمركز في موضوع الإبداع، وفى الممثل الذى يحمل بوسائل مهنته هذا الإبداع تطويرا وترقية، بشرط أن يأتى ما يبعثه من إبداع في حالة توافق مع موضوع الابداع ذاته.

ويعتبر قنسطنطين ستانسلافسكى أول المتعاملين مع علم نفس الابداع في العصر الحديث، وبخاصة في فن الممثل. وقد خرج بنتائج تطبيقية هامة في هذا المجال، تُعتبر الأساس النظرى لطريقته المعروفة عالميا.

علم الأدب LITERATURE'S SCIENCE

يسمى علم الأدب في التعبير الفرنسى BELLES- LETTRES. يرجع المصطلح إلى القرن الثامن عشر الميلادى،وهو يُطلق على

الآداب الجميلة،والعلوم المتصلة بـالأدب والتخصصـات ذات العلاقـة الأدبية.

وفى العصر الحديث، بدأ التعبير يفقد معناه الأصيل ،ويصيبـه التحوير والتبديل، فأصبح يُستعمل في الأعمال التى تقـوم مضموناتـها على التسلية أيضا.

كما يُطلق التعبير أيضا على ما هو ليس بفن أدبى خالص علـى الإطلاق، أو مما يحمل الضئيل من معالم فن الأدب وأصوله.

العمومية GENERALIZATION

العمومية هى إحدى اللحظات على طريق التكوين الفنى، والتـى تؤثر في الفنان بعناصر تمثل حقائق الحيـاة والمشـاعر والأحاسـيس اليومية.

والفنان يستوعب هذه العناصر ويضعها في محط النظر بالنسـبة لتكوينه الفنى.

تُضيف (العمومية) صفة ورقيا إلى العمل الأدبى أو الفنـى. إن التعبير الفنى السليم – من ناحية المضمون – هو الذى يقدم في حاضره الحقائق الاجتماعية بعلاقاتها الهامة،والتى يكون الإنسان هو محور النقل فيها، حتى وإن لم يظهر هو بنفسه كأداة توصيل ، كما في الفن التشكيلى مثلا وفى فن الموسيقى أحيانا. لكن هذه الخصائص الجادة هـى التـى تُفرق بين الجيد والغث، والناجح والهابط، إما بوجودها في العمل الفنـى السليم، وإما باختفائها فى التكوينات الضعيفة. وعلى هذا يظـهر الفـن التجارى في رؤية غير صادقة ، وبعناصر سطحية لا تمت إلى العمـق ولا تصل أبدا إلى الجذور.

وفى أحيان كثيرة لا تستطيع العمومية وحدها أن تُقدم فنا ناجحـا لتحقق به شكلا من أشكال الإنتاج الفنى. وهو ما يُرى بوضـــوح فـــي الشعر وفى الفنون التشكيلية. الأمر الذى يقتضى معه- عند هذه الفنون- البحث عن شكل مكثف غزير الجودة والأصالة لتكملة عملية التكويـــن، مثل استعمال الرمز أو أحد أشكال التجريد ، أو اعوجاج في الشكل.

العواطفية (العاطفية) SENTIMENTALISM

تدخل في العاطفية الحساسية، رقة العواطف، أو الحالة النفســية التى تنتاب الشخص العاطفى.

والعاطفية تيار أدبي ساد في النصف الثانى من القـــرن الثـــامن عشر الميلادى وبدايات سنوات القرن التاسع عشر الميلادى. شاع التيار نتيجة تأثير ما خلّفه عصر النهضة الأوروبى مـــن إيضاحـــات علميـــة لأحاسيس الفنان وعواطفه، في رغبة لاستعمال هذه الأحاسيس في شيء نافع تجاه المجتمع الحديث فيما بعد عصر النهضة، من خـــلال الآداب والفنون .

انبثق تيار (العاطفية) في إنجلترا. وفى عام ١٧١٥م على وجـــه التحديد منتشرا في المجلات الأسبوعية التى كانت تعـــالج الأخلاقيـــات والاجتماعيات آنذاك.

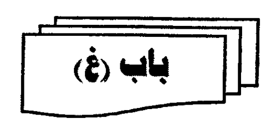
ثم تظهر عناصر التيار في روايات ريتشاردسون، ماكفرســـون، طومسون وكتابات يونج

S. RICHARDSON, J. MACPHERSON, J. THOMSON, E. YOUNG

ينجذب إلى التيار في فرنسا جان جاك روسو J.J ROUSSEAU، وجوته GOETHE في ألمانيا.

وتاريخيا ، يرتبط تيار العاطفية بالإصلاح الاجتماعى في مهمته ووظيفته. وهو ما يعنى إعداد وتدفئة عواطف الطبقة الوسطى في اتجاه مضاد لطبقة الإقطاع. بما يُعبر عن رغبة الفرد وعواطفه في الانطلاق إلى الحرية وتجاوز كل ما يقف في طريقة من عقبات.

واجه التيار في إنجلترا بقايا طبقة الإقطاع. أما في فرنسا فانـــه يتلاءم مع الإعداد والتمهيد للثورة الفرنسية. وفى ألمانيا يكـــون بمثابـــة مؤازرة لتيار الثورة الإنسانية للطبقة المتوسطة.



الغرابة STRANGENESS

لا نقصد بمصطلح الغرابة المعنى السلبى للفظة والـــذى يعنـــى الفتور أو البرود. بل المقصود تحديدا هو المعنى الإيجابى الذى يشـــير إلى عدم الروتينية والتفرد.

والغرابة هى إحدى العناصر الدالة على قوة التعبير فى الفن. بل هى أحد أهم الخصائص في هذا التعبير. إذ هى تثير فـــي المُشـــاهد أو المتفرج شهية المعرفة إلى الشىء الجديد.. حتى ولو كان جديـــدا مـــن القديم.. وإلى شىء غير معروف في الجديد. إنها بذلك تربط المُشـــاهد بكل ما يجرى أمامه، إضافة إلى استثارته. وهى على ذلك تُصبح وحـدة بين المعروف وغير المعروف.. وبين المألوف وغـــير المـــألوف . إن الجديد عن شخص نعرفه في الحياة يكون غريبا ومثيرا لنا لأنه جديد.

ومصدر الغرابة الحقيقية في التكوين الفنى هو الأصل في المضمون . وكلما تحدث المضمون أدبيا أو فنيا أو دراميا عن أجدّ الحقائق الاجتماعية، أو عن أحدث مشاكل مجتمع ما،كان مضمونا واقعيا وعصريا.

تحتوى الغرابة على الديناميكية والحركة في الداخل. سواء كانت المادة أدبا أو شعرا أو مسرحية أو شريطا سينمائيا أو رقصة من رقصات الباليه. وكلما احتوى هذا المضمون على مشكلات حيوية أثرى (الصراع الفنى) من الغرابة.

غرابة الشكل (جروتسك) GROTESQUE

تعبير (غريب الشكل، عجيب الشكل) موجود كنوع من نوعيات الاسطاطيقا. وهو نوع تغلب عليه الكوميديا أو الضحك أو السخرية نتيجة طبيعية للمتناقضات التى تكمن في النوع، بما يؤثر في النهاية بتأثير (الإضحاك).

توحى (غرابة الشكل) بالخوف بصفة عامة. وتدخل الفظاعة في غريزة الخوف،والتى تقابلها في التأثير سخرية وازدراء مضحك. كما تتواجد أحيانا وحدة تجمع بين مُحركات العظمة وعدم القيمة في آن واحد، الأمر الذى يثير المُشاهد.

تتعارض غرابة الشكل في الفن مع تصرفات اليوم والسلوك العادى للفرد في حياته الاجتماعية التى يعيشها. ومثل هذه الفروق هى التى تصل بالمتفرج إلى عدم تصديق الأدب أو الفن، فينصرف عنه مستهترا مستهزئا بما يُقدم له، حيث يفقد المصداقية أو الإحساس الصحيح.

كما قد يحدث أحيانا أن يحتوى الفن على غرابة في الشكل كأحد عناصر البناء الدرامى أو التكوين الفنى. وهو ما لوحظ في تاريخ الفنون منذ بداياتها . إلا أنه من حسن الطالع أن الأدب قد عرف هذا النوع الغريب مؤخرا. ووقف في مواجهته ومعارضته بشتى الوسائل. وقد أطلق فيلاند CH. M. VIELAND على هذا النوع تعبير (حلم العقل الفظيع) ، رافضا تحقيقه في الآداب والفنون.

ومع أن الشاعر الفرنسى فكتور هوجو قد أثنى على هذا النوع من الغرابة. وفضلا عن استعمال بعض الدراميين الحديثين كبرخت له استعمالا جيدا، كما يتضح في درامته المعنونة (أوقفوا صعود أرتورى أوى) أو في درامته الفاضحة للفاشية(الرايخ الثالث) حيث الضعف والغرابة واللاإنسانية هى سلوك الفاشية . إلا أنني أرى أن النوع لا يصلح لكل الأعمال الدرامية، خاصة عندما يعجز عن التعبير عن الشخصيات السوية في المجتمعات. لكنه مع ذلك– وأقصد الجروتسك – يصلح للتعبير عن الشذوذ والشواذ. وهم في رأينا قلة لا يجب أن تعم أو تزيد نسبتها المحدودة في درامات العصر.

لقى هذا النوع مكانا له على خارطة المسرحيات المنافية للعقل والمعقول، رغم إدانة كثير من المسرحيين له، باعتبار أنه ليس أكثر من (فوضى) مشاعر مضطربة مريضة تحاول تحقيق جديد فىالدراما.

يُشبّه الكاتب السويسرى فردريك دورينمات F.DURRENMATT هذا النوع بقنبلة ذرية مُدمرة لكل ما حولها من معالم.

وغرابة الشكل موجودة في الأدب. وبخاصة في الآداب القديمة في الشرق الأقصى (ماهابهاراتا، رامايانا) في الهند. كما تواجدت في القرون الوسطى. ثم في أوروبا عند آداب هوفمان ، بلاك، سويفت، بو، جوجول، بخنر، يونيسكو، بيكيت، ماكس فريش، هارولد بنتر.

E. T.A . HOFFMANN, W. BLAKE, J. SWIFT, E. A. POE, N. V. GOGOL, G. BÜCHNER, E. IONESCO, S. BECKETT, M. FRISCH, H. PINTER

تظهر (غرابة الشكل) في الفن التشكيلى عند رفـــايللو والرســـام بوش وجويا

RAFFAELLO, H. BOSCH, F. GOYA

ونعثر في الفنون الموسيقية الحديثة على غرابة الشـــكل فـــي أعمـــال المؤلفين الموسيقيين ريتشارد اشتراوس، بارتوك، بروكفيف

R. STRAUSS, B. BARTOK, A. A. PROKOFIEV.

الغنائية LYRE

أصل الكلمة اليونانية LANT. وهى بمعنى أحد الأنواع الأدبيـــة. وأحيانا ما يُطلق تعبير (الغنائية) على القصيدة العاطفية. يتحدد معيـــار الغنائية في تواجد أعظم أهميات الهدف فيها، واحتوائها على المراد من الفن. وهو التعبير الذى أشار إليه الشاعر والدرامى الألمـــانى يوهـــانز روبرت بيشـــر JOHANNES ROBERT BECHER (٢٢/٥/١٨٩١-١١/١٠/١٩٥٨م) " إنه بالمستطاع التعرف على الغنائية من دون بقيـــة الأنواع الأدبية، بما تحتويه من موضوعية خلاّقة ناتجة عـــن امتلائـــها وثرائها بالهدف والمرام".

على هذا نرى الغنائية وقد فاقت كلا مـــن الملحمـــة والدرامـــا. فالبطل في الغنائية تحكمه انفعالاته التـــى تحضـــر وتـــأتى بـــالصورة المنعكسة إلى الأذهان وفى فورية. بل وغالبا ما يكون الملقى هو صانع الفكر الأدبى نفسه. ومع ذلك ، فلا يحق لنا أن نرى الغنائيـــة بمقـــدار

انعكاسات وانفعالات المُلقى. إذ أن الأهم فيها هو حقيقة (النموذج) في بطلها الأدبى.

والغنائية (كحالة) أو (كوضع) وليست كنوع أدبى موجودة في القصة،وفى الرواية، وفى كل من الدراما والملحمة والموسيقى والفن التشكيلى. وهى حالة(متعدية) في الموسيقى، تماما كالفعل المتعدى في لغتنا العربية.

وأخيرا فإن (الغنائية) تُطلق على الأعمال التى تتسم بالمعقولية والمنطق وتمتلئ بالوعى والفكر الفنى المعبر عن الحس وعن الوجدان.

باب (ف)

الفارس FARCE

أحد أنواع الكوميديا في المسرح. وهو نوع يعتمد على المواقف في إبراز المسرح والفكاهة وأسبابهما ، أكثر من اعتماده على كوميديا الشخصية.

يعود أصله إلى عصر القرون الوسطى، وإلى المسرحية الشعبية الفرنسية في القرن الخامس عشر الميلادى.والفارس مبالغات حدثية مضطربة، غير مستقيمة وغير ناضجة، يتضمن أهدافا نقدية وساتيرية.وأحيانا ما يستعمل الفارس الحدود الواقعية أو أشكالها ، كما يمتد أحيانا أخرى إلى عالم الحكايات، أو ما يشبه عالم الخرافات FAIRY- TALES، أو عالم الخيال FANTASY. في عروض (الفارس) أحيانا كثيرة ما كان يقدم السفهاء والمهرجون مشهدا قصيرا وسط فصول العرض، يهدف إلى زيادة كمية الكوميديا ليس إلا.

وفى العصر القريب، نعرف نوعين مـــن الفـــارس فـــي الأدب العالمى المسرحى. النوع الأول، وهو درامات فرنسية ظهرت في القرن التاسع عشر الميلادى عُرفت باسم(كوميديا الزواج) ، ووجدت طريقــا لها في البلاد الألمانية الواطئة والمســـماة LOKALPOSSE . وهـــى أعمال درامية استعملت المفارقات المكانية لاستدرار الضحك والفكاهة.

أما النوع الثانى، فقد اهتــم بـــإبراز عـــالم الـــروح والأحـــلام MAGIC، وكذا عالم الأساطير الدنيوية. وهو ما نعثر عليه في أعمـــال الدراميين فردينـــاند رايمونـــد FERDINAND RAIMUND (١٧٩٠- ١٨٣٦ م)، يوهـــان نبومـــوك نســـترووى JOHANN NEPOMUK NESTROY (١٨٠٢- ١٨٦٢م).

فاركونى زولتان VARKONYI ZOLTAN

ممثـــل ومخـــرج ومديـــر مســـرحى وســـينمائى مجـــــرى. (١٩٢٠- ١٩٧٩م). حائز على جائزة الدولـــة كوشـــوت KOSSUTH مرتين ، وعلى لقب فنان قدير.

انتهى من دراسته في أكاديمية الفنون المســـرحية والســـينمائية ببودابست في عام ١٩٣٤م والتحق كعضو بالمسرح القومى المجـــرى. وعين مديرا لمسرح موداتش MADACH في الفترة من عـــام ١٩٤١ حتى عام ١٩٤٤م. بعد عام ١٩٤٥ تحرير المجر بعد الحرب العالميـــة الثانية، يُعين مديرا لمسرح الفن المجرى. وقد أتاحت له هذه الوظيفـــة ليصعد بأربعين كاتبا دراميا عالميا على خشبة المسرح المجرى.

عمل بعد ذلك فى الفترة مـــن ١٩٥٠ إلـــى ١٩٦٢ م مخرجـــا بالمسرح القومى المجرى. ثم مخرجا أول للمسرح الكوميدى بدءا مـــن

عام ١٩٦٢م. ممثل مسرحي وسينمائي وتلفزيوني. مخرج متميز بالشخصية الابتكارية الدقيقة في تحليل العرض وفق تفسيرات الكاتب الدرامي. درّس منذ عام ١٩٤٥م فن التمثيل في أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية ببودابست.

أهم أدواره التمثيلية في المسرح:

١- أوزوالد OSVALD في الأشباح- ابسن.

٢- هنرى الرابع TV. HENRY في مسرحية هنرى الرابع- بيرانديللو.

٣- هلستاكوف HELSTAKOV في المفتش- جوجول.

٤- موسكا MOSCA في فولبون VOLPONE أو عبيد الذهب- لبن جونسون

٥- سيرانو دو برجراك CYRANO DE BERGRAC في سيرانو دو برجراك- إدمون روستان

٦- هجنز HIGGINS في دراما برناردشو المعنونة بيجماليون PYGMALION

٧- ميبيوس MOBIUS في علماء الطبيعة- دورينمات.

٨- أيزنرينج EISENRING في بيدرمان ومشعلو الحرائق- ماكس فريش.

فاصل INTERVAL

نعنى به في المسرح، الفترة الفاصلة أو الفُسحة بين فصلين مسرحيين. وهذا الفاصل تحدده في كثير من الأحيان متطلبات تغيير المناظر، والانتقالات المكانية التى تحدث أثناء سير المسرحية عرضا.

هذا النظام الذى نعرفه اليوم في المســـرح المعــاصر بالنســـبة للفواصل ، لم يكن بوضعيته الحالية في عصر النهضة. إذ كان الممثلون آنذاك يخرجون من المسرح، ثم سرعان ما يعودون مرة ثانية إلى نفس الخشبة. ثم يبدأ مشهد المهرجين الذى كان يمثل المشهد الإضافى فـــي فترة الاستراحة.

لم يأخذ نظام الفاصل زمنه ومداه الذى نعرفه اليوم فـــي حيـــاة المسرح، إلا بدءا من عام ١٦٣٠م في فرنسا. ثم سرعان ما انتقل نظـام (الفاصل) في مسرحها إلى المســـارح الأوروبيـــة الأخـــرى، وبـــدون استعمال- حتى ذلك الوقت- للستارة الأمامية في المسرح. هذه الســتارة التى ظهرت في المسارح الإيطالية بعد ذلك في بدايات القـــرن الثـــامن عشر الميلادى، لتُحدد مكان الفاصل أو الفصول،وليتم تغيير الديكـورات والمناظر بعيدا عن أعين الجماهير، إضافة إلى موسيقى تَعْزف وقـــت الاستراحة. وفى عام ١٨٧١م بدأت المسارح الأوروبيـــة فـــي إلغـــاء الموسيقى وقت الاستراحة أثناء تغيير المناظرأو الديكور المسرحى، كما حدث في المسرح القومى المجرى ببودابســـت. ومنـــذ ذلـــك الوقـــت، والفاصل بين فصول المسرحية يُعتد به كاستراحة منفصلة تمامـــا عـــن علاقات العرض المسرحى، حيث تذهب فيها جمـــاهير النظـــارة إلـــى البوفيهات أو التدخين أو إلى ما يحلو لها أن تفعله.

فانيسا ردجريف VANESSA REDGRAVE

ممثله إنجليزية من مواليد مدينة لندن في ١٩٣٩/٦/٣٠م. ابنـــة **الممثل الإنجليزى السيرميكائيل ردجريف. انتهت مـــن دراســـتها فـــي المدرسة المركزية للإلقاء والدراما عام ١٩٥٧م**

A CENTRAL SCHOOL OF SPEECH AND DRAMA

عملت على بعض المسارح الإنجليزية، وأهمها مسرح اســتراتفورد أون أفــون STRATFORD- ON- AVON مثّلـــت دور روزاليـنـــدا ROSALINDA في كوميدية شيكسبير (كما تهوى AS YOU LIKE IT) المحررة عام ١٥٨٨م.

أهم أدوارها في المسرح:

١- هيلينا HELENAفي حلم منتصف ليلة صيف لشيكسبير

٢- إيموجين IMOGEN في سمبلين CYMBELINE لشيكسبير أيضا.

٣- نينا NYINAفي طائر البحر لتشيكوف.

فخامة (أبهة) POMPOSITY

هى أحد العناصر في علم الجمال. والتعبير بها ينصـــب علـــى الإنسان والأشياء معا، لتحديد خاصية أو خصائص معينة مـــن واقـــع الحكم على الشخص أو الشئ عندما يكون هذا الشئ (أو الشخص) فخما عظيما كبيرا.

استُعمل تعبير (الفخامة) في العصور القديمة لوصـــف النجـــوم والجبال. كما أُطلق على الأمكنة في التاريخ البعيد. وصادف التعبير بـــه عن القوة الكامنة أحيانا في العواصف والأمواج والنيران.

وفى الفنون، فقد جرى العرف على استعمال التعبير في حالتين: الأولى عندما يتصف التكوين الفنى بالطبيعية أو الاجتماعية، في إبـــراز عبر وسائل جيدة التوصيل . والحالة الثانية التى ينطق فيها عمل فنـــى بالعظمة الخارقة تعبيرا،كما في فن العمارة مثلا.

عانى تعبير (الفخامة) كثيرا من الفنون القديمة وفي العصور الوسطى. لم تكن له حدود أو مقاييس آنذاك .كانت القوة عند الإنسان ... هذه القوة الكامنة في القضاء والقدر والآلهة هى الأساس في الفخامة.

اختلفت الآراء في تعريف الفخامة عند الفن الرومانتيكى في القرن التاسع عشر الميلادى. إذ كانت النظرة السائدة للفخامة أن تكون للأحسن والأرفع.. أى لكل ما يسمو ويرتفع عن العاديات. فإذا ما حللنا في مقارنة بين نظرة كانط I. KANT وآراء الرومانتيكيين، اهتز التعبير الحقيقى للفظة ومعنى (الفخامة).

فرانسواجوزيف تالما FRANCOIS- JOSEPH TALMA

ممثل فرنسى شهير. من مواليد باريس في ١٧٦٣/١/١٥ والمتوفى في باريس في ١٨٢٦/١٠/١٩م ..

قضى وقتا طويلا من طفولته في إنجلترا وقد أثّرت على إبداعاته هذه الفترة، فجعلته يحاول نقل التأثير الإنجليزى في شخصيته إلى آفاق المسرح الفرنسى، وبخاصة في المعاملة العصرية للدرامات التاريخية القديمة.

صعد على خشبة المسرح الفرنسى في مسرح الكوميدى فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE كأحد طلاب المدرسة الملكية للدراما. ÉCOLE ROYALE DRAMATIQUE عام ١٧٨٧م في مسرحية الشاعر والدرامى الفرنسى أرويه فرانسوا مارى فولتير AROUET FRANCOIS- MARIE VOLTAIRE . (١٦٩٤- ١٧٧٨م) المعنونة (MAHOMET – محمد .. صلى الله عليه وسلم). ثم يودع المسرح والحياة المسرحية في عام ١٧٨٩م

ولعشر سنوات كاملة. وخلال هذه الفترة يتكون فــي فرنســا مســرح الجمهورية THEATRE PEPUBLIQUE فينضم تالما إلى عضويتـــه. وفى نفس الفترة يكون قد كوّن صداقة حميمة مع الإمبراطور نــابليون NEPÓLEON.

يعود تالما بعد ذلك مرة أخرى إلـــى مســـرح فرنســا العتيــق الكوميدى فرانسيز ، ليبدأ مرحلة هامة من مراحل حياتــــه التمثيليـــة. فيتخصص في تمثيل الأدوار الكلاســيكية العويصـــة فــي الدرامــات الكلاســيكية الفرنســية الجديــدة (الســيد LE CID، ســنا CINNA، بوليكت POLYEUCTE لبيـــيركورنى PIERRE CORNEILLE)، (أندرومــاك ANDROMAQUE، بريتــانيكوس BRITANNICUS، بيازيد BAJAZIDE لجان راسين JEAN RACINE)

فرايكا جيرى FREJKA JIRI

(٥/٢/١٩٠٤- ٣/٦/١٩٥٥م) مخرج تشيكى درس الفلسفة فـي جامعة براغ. يؤسس وهو لما يزل طالبا بالسنة الجامعية الأولى- فرقة تجريبية مسرحية في عام ١٩٢٣م. ويُعتبر هذا التاريخ هو نقطة البــدء في المسرح التجريبى التشيكى حتى اليوم.

ثم يؤسس فرايكا جيرى عدة مسارح تجريبية صغيرة للجيب في الفترة من ١٩٢٥ إلى ١٩٢٩م. عملت بنظام مستمر دائم وفى صــورة رسمية بمساعدة الدولة.

في عام ١٩٣٠م يتعاقد جيرى مع المسرح القومى ببراغ. وفـــي هذا المسرح يتاح له تقديم الأعمال التجريبيـــة التـــى تحمــل تيـــارات عصرية وتقدمية في كل الفروع المسرحية. وقــد بــرزت فــي هــذه

التجريبيات وسائل التقنية الحديثة، وبخاصة في الإضاءة المســـرحية، والتجديد في أشكال خشبات المسارح وتعصيرهـــا إخضاعـــا للدرامـــا الحديثة، والتوصل إلى أشكال جديدة في تقنية التأثير والأداء التمثيلـــى في فن الممثل والبانتومايم، والمايم، والارتجال العاقل.

ويعتـــبر فرايكـــا جـــيرى واحـــدا مـــن مطـــورى المســـرح الحديث إلى جانب زملائه القدامى أميـــل بوريـــان EMIL BURIAN (١٩٠٤- ١٩٥٩م) جندريش هونـــزل INDŘICH HONZL (١٨٩٤- ١٩٥٣م)، جان فاريش JAN WERICH (من مواليد ١٩٠٥/٢/٦م).

بعد الحرب العالمية الثانية، يعمل فرايكا جـــيرى فـــي مســـرح فينوهراديش DIVADLO NA VINOHRADECH. ثم يتركـــه إلـــى مسرح كارليني هودابنى في براغ KARLINI HUDEBNI DIVADLO. لم يَسلم المخرج الفذ من التهم التى رمته وقذفته بالباطل فـــي المهنـــة، وبالشكلية في فن أجاده واحترق من أجله. الأمر الذى جعله ينهى حياته الرائعة بيديه.

فردريك نيتشه FRIEDRICH NITZSCHE
(١٨٤٤- ١٩٠٠م)

عالم الآداب الجمالية والفيلسوف الألمانى، وأحـــد المســـاعدين الأوائل للطبقة الوسطى الألمانية. وهو من المعضدين البارزين لـــهذه الطبقة في وجه البرجوازية التى خطت في العصر الإمبريالي وعصور الاستيلاء والاستعمار. وذلك بفضل من فلسفته التـــى تشـــير إلـــى أن السلطة الإمبريالية تفترس مجموعات الشعوب وتكتلاتها، وأن حركـــة التاريخ يجب أن تنبع وتخرج من داخل الإنسان عـــبر حفاظـــه علـــى

الكفاح مستمرا، ليضمن بقاء نفسه في مواجهة وهجمة سياسات الاستيلاء، حتى على النفس البشرية .

وهو لهذا يفسر إعداد الإنسان القوى والأقوى من قوى الطبيعة SUPERMANN. هذه هى الجوانب الهامة في ثقافة فلسفته.. هذه الفلسفة التى سادت في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر الميلادى ضد سياسات الإمبريالية وأشباح الأيديولوجية الفاشية المتأخرة.

قدم نيتشه جهودا تعليمية لها وزنها العلمى بتدريسه مادة علم (الفيلولوجيا الكلاسيكية)، حيث بحث في دراسة نشأة وتطور الآثار الأدبية في الثقافة اليونانية القديمة. مُضيفا بأبحاثه نظريات جديدة فىتحليل الآداب اليونانية القديمة، ومؤكدا تعارض وجهة النظر الديونيزوسية (نسبة إلى الآله ديونيزوس آله الخمر والكروم) مع الإنسانية الكلاسيكية.

كما تعارض نيتشه تعارضا قويا مع نظريات فاجنر R. . WAGNER وموسيقاه .لاعتباره موسيقى ريتشارد فاجنر فنا رومانتيكيا يعلن عن ثقافة ميتة منتهية، شأنها شأن تيارى الرمزية أو الطبيعية.

الفرق المسرحية المتجولة THEATER STROLLING TROUPE

المقصود في المسرح بالفرق المسرحية المتجولة، هى الفرق المسرحية التى ليس لها مبنى مسرحيا ثابتا في مكانها لتقدم عليه عروضها الفنية.

لذلك تلجأ هذه الفرق إلى السفر الدائم إلى الريف أو الأقاليم أو المحافظات في الداخل، كما تسافر إلى دول خارجية لتحافظ على دوامها و(استقرارها) المتنقل.

بدأت ظاهرة (الرحيل مع الفن المسرحى) في القرن الثامن عشر الميلادى، وتوسعت الظاهرة انتشارا في القرن التاسع عشر الميلادى.

وآخر ظواهر هذه الفرق (فرق المسرح الشعبى) التى كوّنها أستاذنا زكى طليمات (رحمة الله عليه) في عام ١٩٤٧م لتظل عدة سنوات تجوب كل أنحاء ريف مصر. ولم يُقض على هذه الفرق إلا عندما خرجت على قانونها وناموسها، فاستقرت لتقدم عروضها في العاصمة القاهرة.

وفرقة جوالة مصرية قريبة العهد هى الأخرى هى فرقة المسرح المتجول التى أدارها الفنان عبد الغفار عودة، وألغاها في نهاية ثمانينيات القرن الماضى قرار وزارى بجرة قلم لا تعرف معنى المسرح.

فرق الأطفال المسرحية CHILDREN'S THEATRE TROUPE

ونعنى بها الفرق المسرحية للصغار. انبثقت هذه الفرق (موضة) في فن المسرح في القرن الثامن عشر الميلادى. تكونت هذه الفرق من الأطفال ما بين سنى الخامسة والعاشرة، لتقدم مسرحيات قصيرة خفيفة وكوميدية وباليهات ومشاهد أوبرالية.

انتشرت هذه الفرق في فرنسا وألمانيا. كان مديروها من الأطفال أنفسهم . إلا أن المديرين كانوا أطفالا أشداء في المعاملة، فعاملوا

أعضاء الفرقة كالأسرى أو السبايا. حتى أن تاريخ المســـرح يســـجل بعض الوفيات بين الأطفال في هذه الفرق من سوء المعاملة القاسية.

أشهر هذه الفرق، فرقة نيكولينى NICOLINI، وفرقة سبستيانى SEBASTIANI. وهما فرقتان ألمانيتان.ومن أشهر الفرق الفرنسية نجد فرقة بويوليه BEAUJOLAIS.

الفرويدية في الفنون FREUDISM IN ARTS

ســيجموند فرويـــد SIGMUND FREUD (١٨٥٦- ١٩٣٩م) طبيب أمراض عصبية نمساوى، مؤســس طريقــة التحليـل النفســى PSYCHOALYSIS وصاحب النظريات الفرويدويــة المنســوبة إلــى اسمه.. هذه النظريات التى جالت ودارت في روح الإنســـان ونفســه ومتعلقاتها وعلاقاتها بعلم النفس وعلم طب التحليل النفسى.

اشتغل فرويد بمشكلات الفن والفنان وقضاياهما. متخذا من هــذه المشكلات الداخلية المختلفة عند الفنان مجالا لأبحاثه، وهو ما يتصـــل فعلا بالشخصية الفنية. على اعتبار أن عدمية التناسق إنما تدخل أيضـــا في مُكونات التشكيل الفنى، وأن الفنان بغير مستطيع- ساعة ولحظـــة الابتكار- التنازل أو الهروب من ماضيه الحياتى أو من ذاته الكامنـــة فيه منذ ولادته ،وخبرته وممارساته ونشأته رابطا بين الفن والتحليـــل النفسى برباط وثيق لا يمكن غض البصر عنه أو إهمال تأثيراتـــه. لأن هذا التحليل في شخصية الفنان يرمى بالتعقيدات في طريق الفن، كمـــا يتخلص المريض من مس عصبى أو وسواس.

وفى رأى فرويد أن نشأة الفرد وما يعتريها من علاقـــات بينـــه وبين أسرته،وما ينتج عن هذه العلاقات من عُقد وترسبات، إنما تســجل

في واقع النفس البشرية ما يعيقها حقيقة عن التكوين الفنـــى الجمـــالى المكتمل. وقد استشهد فرويد على ذلك بتحليلاته النفسية التى أجراهـــا على الفنانين ميكلانجلو، دستويفسكى. حيث يرى أن علاقة الثانى بأبيـه كانت علاقة فظيعة بقت داخل نفس دستويفسكى، وهى العلاقة المرتبطة بلفظة (العقاب). الأمر الذى تجسد مستقبلا في أعظم أعمالـــه الأدبيـــة (الجريمة والعقاب). بل ولا أغالى إذا قلتُ في كـــل أعمالـــه الفكريـــة بجرعات نفسيه مختلفة. إلى جانب ما قدمه فرويد من تحليلات نفســـية لشخصية(أوديب) في المسرح الإغريقي القديم.

ولعل العارفين بشخصية الكاتب الدرامى المصـــــرى ميخـــائيل رومان يكتشفون في سهولة ويسر من خلال دراماته جميعها- وبخاصة درامتى الدخان والزجاج- التأثير النفسى لعلاقة الكاتب بأسرته بل وفى حالة (العقاب) أيضا.

فريدريك شيللر FRIEDRICH SCHILLER

شاعر ومؤلف درامى ألمانى.(من مواليد ماربـــاخ MARBACH فـــي ١٧٥٩/١١/١٠ . والمتوفـــى فـــي فـــايمر WEIMAR فـــي ١٨٠٥/٥/٩م). أحد دعائم الكلاسيكية الألمانية وواحد من أعظم كتـــاب الدراما في القرن الثامن عشر الميلادى. يحتل شـــيللر قائمـــة كُتـــاب الدراما في مسرح مانهايم MANNHEIM في الفترة من ١٧٨٣ حتـــى ١٧٨٥م. إضافة إلى اشتغاله بوظيفة الدراماتورج في نفس المسرح.

عمل إلى جانب فولفجنج هاريبرت فون دالبرج WOLFGANG HERIBERT VON DALBERG المديـــر الفنـــى لمســـرح مانـــهايم، والكـــاتب الممثـــل المخـــرج الألمـــانى أوجســـت فيلـــهالم إيفلانـــد

(١٩/٤/١٧٥٩- ٢٢/٩/١٨١٤م) **AUGUST WILHELM IFFLAND**
في ترقية مسرح مانهايم. في عام ١٧٨٤ م يلقى محاضرة فنية بعنـ ان
(كيف يؤثر مسرح مستمر في الجماهير؟) **WAS KANN EINE GUTE STEHENDE SCHAUBUHNE EIGENTLICH WIRKEN.**

تتجمع فلسفة دراماتورجيته في (المسرح كمؤسسة أخلاقية)
DIE SCHAUBUHNE ALS EINE MORALISCHE ANSTALT BETRACHTET.

وتظهر هذه الفلسفة في كل دراماته التى كتبها .وعلى ما تقـــدم يحمل مسرحه جانب التعليمية ومدرسة الحكمة والفضيلـــة للجمـــاهير، يقودها ويتقدمها نحو مُثل أخلاقية عليا في الحياة، تكون نبراسا للهدايـــة ومفتاحا لطريق الإنسانية الحقة. علــــى اعتبـــار أن المســـرح- فـــي دراماتورجية شيللر- قيادة إلى الشعور القومــــي الوطنـــي، والتربيـــة السليمة للجماهير هى واحدة من مهماته الأولى ومبررات وجوده علـــى الإطلاق. ورسالته النظرية التى حررها شـــيللر عـــام ١٧٨٥م حـــول (ريبرتوار مسرح مانهايم) **REPERTORIUM DES MANNHEIMER THEATERS** هى الأصل في تاريخ فن التمثيل الألمانى.

يقترح جوته عليه في عام ١٧٩٤م قبول الإدارة الفنية لمســـرح فايمر **WEIMAR**. ومع أن الاقتراح لم يتحقق ، إلا أن شـــيللر ظـــل عاملا مخلصا لأهداف مسرح فايمر، بدراماته،واستشاراته، ونظرياتـــه في الفن المسرحى المتطور.

تبادل شيللر مع جوته كثيرا من الرسائل والخطابـــات المتبادلـــة بينهما حول قضية المسرح والدراماتورجيا. وفى الســـنوات الأخـــيرة طُبعت هذه الرسائل والخطابات في كتاب صدر بعدة لغات أجنبية حية.

فسفولد أميليافتش مايرهولد

VSZEVOLOD EMILJEVITCH MEJERHOLD

مخرج سوفيتي، وصاحب نظرية هامة ورائدة في المسرح العالمي. درس القانون. ثم درس فن التمثيل في مدرسة دانتشنكو.

بدأ حياته بالتجارب التعبيرية في المسرح. ثم أصبح تلميذا للروسي ستانسلافسكي.وصل مايرهولد بعد تجارب عديدة إلى فكرة (التياترالية- THEATREALISM) . وبدلا من البحث عن الحقائق الصغيرة في الحياة اليومية العادية، اتجه إلى البحث عن أهميات السخرية والتهكم في صلب المواقف الدرامية. عادى الطبيعية، واعتبرها عدوة الدراما العصرية. كما اعتبر ممثليها قُراءً للنصوص المسرحية ليس إلا. عمد إلى خلط كثير من المذاهب والتيارات، مثل المسرح الإليزابيثى، ومسرح الشرق الأقصى، والمسرح الأسباني في عصر النهضة، والمسرح الروسى الشعبى قبل الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧م. وبذل كل هذه الاجتهادات في محاولة لتقعيد أسلوب إبداعي ثرى بالترف ،غنى بالأناقة والرشاقة في العرض المسرحى.

كان مايرهولد أول من أطلق تعبير (مؤلف العرض المسرحى) على المخرج المسرحى، استعمل التعبير لنفسه. وأول من جرب في (الآلية الحيوية- البيوميكانيكا BIO- MECHANICA)

وقد اهتمت هذه (الآلية الحيوية) بالجسد المعتدل والصلب للمتدرب الممثل، وفق نظام عصبى سليم قادر على إجراءات الفعل المنعكس أو اللاإرادى REFLEX، والحاضر دائما في نضارة مفعمة بالنشاط، والقابض على ناصية الجسد بكل انفعالاته وتغيراته على خشبة المسرح.

قدم مايرهولد كثيرا من الدعائية السياسية للثورة الاشـــتراكية . وعمل في آخر حياته في الأوبرا مع ستانسلافسكى، ومات في ظـروف تراجيدية قاسية يوم ٢ فبراير من عام ١٩٤٠م.

فصل إضافى (إنترلود) INIERLUDE

المقصود به هو الفصل الإضافي الذى يتخلل فصول المســرحية العادية. أحيانا ما كان يُعتبر هذا الفصل الاضافى (فترة فاصلة) بيـــن الفصول الأساسية. واستعمل فن الموسيقى نفس التعبـــير والوظــائف للفصل الاضافى في المسرح، حين قَدمت الموسيقى (لحنا إضافيا) يمثل قداسا أو قطعة موسيقية عُزفت بين أجزاء المسرحية.

ينتمى الأصل في الفصل الإضافي إلى المسرح فـــي العصـــور القديمة.وأول من أضافه إلى الدراما في المسرح هو الشاعر التراجيدى الإغريقي أجاثون AGATHON في عام ٤٠٠ قبل الميلاد ، مســتعملا اللحن الاضافى الموسيقى في الدراما.

وفى عصر القرون الوسطى بدءا مـــن القـــرن الثــالث عشـــر الميلادى ينتشر الفصل الاضافى بين فصول المسرحيات الدينية التـــى كانت تقدمها الكنيسة في الشكل الكوميدى، الذى يصل إلـــى الفجاجـــة أحيانا، وإلى الكلام الصريح أحيانا أخرى، وفى ارتفاع بطبقة الصـــوت في معارضة جريئة للتاريخ الدينى المقدس.

عُرف الفصل الاضافى باللغـــة اللاتينيـــة باســـم (إنـــترلوديوم INTERLUDIUM)، وأحيانا باسم (إنـــترميديم INTERMEDIUM). بعد ذلك اتخذ اسمه من الشكل اللغوى الشعبى للغّات المختلفة.

ففى أسبانيا عُرف باسم (انترمز ENTREMES) وفى القرن الخامس عشر الميلادى أطلق الإنجليز علىالفصل الإضافي تعريف (انترلود INTERLUDE) ويعزى إلى الانجليزى جون هاى وود JOHN HEYWOOD الارتفاع بالنوع الأدبى وترقيته إلى الشكل الأمثل. وفى فرنسا ينتشر الفصل الإضافى في البلاط الملكى الفرنسى منذ بدايات القرن السابع عشر الميلادى، فى استراحات عروض الباليه BALLET À ENTRÉE.

وأهم تطور فى حياة (الفصل الاضافى)، هو مخاطبته الجماهير المشاهدة في المسرح باللسان الشعبى وبتعبيرات العامة، وميله إلى النقد الاجتماعى الذى كان يمس أحاسيس وفهم الجماهير. كما يعود إلى الفصل الإضافي تطوير الأوبرا كوميك OPERA COMIQUE ، الأمر الذى ساعد وشجّع على تكوين فرق مسرحية خاصة، تقدم الفصل الاضافى بين عروض المسارح.

وفى مسرح الشرق الأقصى نعثر على الفصل الإضافي في (أنكا ANKA) الهندية، وفى الـ(نو NOE) اليابانية بمشهد يسمى (كى أوجين KIOGÉN).

فصل مسرحى ACT

يُعبر عن الفصل المسرحى بأنه أحد الأجزاء أو الأقسام المتصلة داخل مسرحية من المسرحيات. يبدأ الفصل الأول بعد رفع ستار البداية، كما تُختتم الدراما بالفصل الأخير منها بانزال ستار النهاية. وتقسم الفصول عن بعضهما البعض استراحات يضعها المؤلف الدرامى، وتتحكم في وضعيتها أحداث الدراما ومشاهدها.

في الدراماتورجيا الكلاسيكية يُمثل الفصل الأول وحـــدة قائمـــة بذاتها.. أى أنّ ختام الفصل- أيا كان مكانه في المسرحية- يُعتبر ختاما لأحداث الفصل ذاته. بمعنى أن التركيبة الدرامية أو الإنشائية للفصـــل تتوخى تواجد البيــــان التفســيرى الأول (المدخــل EXPOSITION) والتطور الدرامى، وكذلك التمهيد لختام الفصل.

لم تعرف الدراما الإغريقية هذا التقسيم المعاصر للفصول. وقدّم هذا النمط لأول مرة في تاريخ المسرح العالمى المؤلفـــان الدراميـــان بلوتوس PLAUTUS (أو كما يطلق عليه أحيانا بلاوتوس)، ترنتيـــوس TERENTIUS في المسرح الرومانى القديم، في تعبـــير عــن معنـــى الفصل بلفظة ACTUS.

توسّع نظام الفصول في عصر القرون الوسطى، فقد أُضيف إليه فصل إضافى أو فترة فاصلة تتخلل فصول المسرحية الأصلية. وأحيانا ما كان هذا الفاصل لحنا إضافيا أو قُداسا أو مقطوعة موسيقية، عُرفـت باسم (الانترلود INTERLUDE).

وفى عصر شيكسبير. لم يُستعمل نظام الفصول المطبوعة بـــه مسرحيات شيكسبير..أى لم تأخذ به دراماتورجية شيكســـبير. ونظـــام الفصول المعاصر الآن للدرامات الشيكسبيرية هو تدخُّل من الناشرين لجأوا إليه بتقسيم المشاهد المسرحية في هذه الدرامات.

لم يثبُت نظام الفصول على حـــال إلا فـــي عصـــر النهضـــة الأوروبى. وقد أدى إليه دخول الدراما الإنسانية إلى عالم المسرح إبان عصر النهضة. فجاءت الدرامات الإيطالية والفرنســـية فـــي خمســـة فصول. بينما قسّمت درامات عصر النهضة الأسباني مسرحياتها إلـــى ثلاثة فصول.

وفى القرن التاسع عشر الميلادى، قُسّمت المسرحيات إلى ثلاثـة أو أربعة فصول مسرحية.

أما فيالعصر الحديث، فقد فقدت الدرامات هذا التقسيم السابق، وفقدت معه الدراماتورجيا المتقدمة عليها. وقد دعاها إلى ذلك تغيّر التقنية على خشبات المسارح ودخول الصناعة والآلية إلى عالم المسرح، وإفادته منها، ومن استغلال أوقات الاستراحات . الأمر الذى هدم نظام تقسيم الفصول، أو الأخذ بأى منطق في هذا التقسيم.

وعلى ما تقدم من تغيرات تقنية فإننا نرى يوجين أونيل **EUGENE O' NEILL** وقد وضع درامته المعنونة (فترة فاصلة غريبة- **STRANGE INTERLUDE**) في تسعة فصول مسرحية. بينما يضع درامته المعنونة (الحداد يليق بالكترا **MOURNING BECOMES ELECTRA**) في ثلاثة عشر فصلا. وإن كانت فصوله في الحقيقة تبدو كمشاهد مسرحية تماما.

لقد أخذ المسرح المعاصر اليوم بنظام فن السينما، الذى يضع استراحة واحدة فيالعرض السينمائى الواحد، بين الأخبار والمقدمات وبين الشريط السينمائى موضوع العرض ذاته. وكثيرا ما نجد مسرحيات عصرية من فصلين أو جزأين فقط .وعلى سبيل المثال لا الحصر دراما المعاصر آرثر ميللر **ARTHUR MILLER** (من مواليد ١٩١٥م) مشهد من الجسر **A VIEW FROM THE BRIDGE** التى كتبها في عام ١٩٥٥م.

فكتور هوجو **VICTOR HUGO**

(١٨٠٢- ١٨٨٥ م)

كاتب وشاعر ودرامى فرنسي، وعميد أدباء الرومانتيكيين وأعظم أبطالها في الساحة الأوروبية.

تعوّد هوجو أن يُصدّر كتبه ومؤلفاته بفكرة أو نظريـــة تحقــق وجهه نظرة في الفن أو الشعر أو الرومانتيكية أو تاريخ الجمال، كمــا يُرى في مقدمة مؤلفاته المطبوعة والمنشورة. وتجد الرومانتيكية أعظم وثائقها وتسجيلاتها في هذه المقدمات والتصديرات.

وفى عالم الدراما، يلغى هوجــو قواعــد ومــدارس الأحــداث المسرحية اليونانية والكلاسيكية وما بعدها.. في رفض للقاعدة والنظام والنموذج، ويستبدل بها القوانين العامة الطبيعية. وقد رفض لذلـك آراء كل النظريين في القرون الوسطى وعصر النهضة،وتحديدا فيما يختص بتعريف (الحقيقة). ويرى هوجو- وفى مواجهة للجميــع- أن إبــراز الحقيقة يتوقف على الجماليات وحدها.

إن العمل الفنى عنده يعمل على التأثير في العصر وفـــى لونـــه وسمته وهوائه ليدخل ويصل إلى رئة كل إنسان يحيا. وهو لا يـــترك فكرة هكذا دون ثوابت . فهو يضع القاعدة،ويُقعّد خطوط الوصول لذلك في(البحث والعمل بالتجربة)، ويستبدل لذلك تعبـــير إبــراز الحقيقــة، بالسيطرة على الجماهير بالجذور العميقة والشاذ والغريب.

الفن ART

هو أحد أشكال الوعى الاجتماعى. وهو التكوين الناشـــئ عــن حقيقة أو عدة حقائق تستهدف عملا فنيا في النهاية، عن طريق عكــس الحقيقة أو الواقع، وفـــى حســاب لقواعــد وقوانيــن علــم الجمــال (الاسطاطيقا).

على هذا يصبح الفن بناءا وصرحا اجتماعيا يضم بين جناحيـــه الأساس النظرى والبناء التطبيقى العملى. إذ يُعتبر جـــزءا مـــن بنـــاء المجتمعات وتطويرها.

لا يرتبط الفن بالمادة أو بالاقتصاد في كثير . فالعلاقة مفقودة في هذه الناحية وأساسات كل منهما(الفن والمادة) لا تتفاعل مع الأخرى.

يرتكز تطور الفن على وسائل تعبيرية خاصة ومعينة يقوم الفكر فيها بالدور الأكبر، إلى جـــانب الخصـــائص الوظيفيـــة للمجتمعـــات، والاستقلالية الذاتية التى يجب أن يتمتع الفن بها، وطبعا إلـــى جـــانب نظامه الداخلى الدقيق في الترقى .. ونعنى به (الأصالة والتجديديـــة). وهما يلعبان دورا خاصا في وعى المجتمع من خلال عناصر وعلـــوم الدين والفلسفة والعلوم الطبيعية والاجتماعية، والتـــى تُؤثـــر بطريقـــة مباشرة على الفن ومهماته ووظائفه.

يرتبط تطور الفن ارتباطا وثيقا بالفنون الواقعية والفنون غـــير الواقعية،وحروبها الجدلية (الدياليكتيكية) أيضا، خاصة إذا مـــا بـــرزت عبر الفن حقيقة المجتمع بلحمه وشحمه، فإن ذلك يمهد الســـبيل إلـــى ظهور دور الفن في ترقية الناس والجماهير .. وما نلخصه في تعبـــير (الأصالة). وهو ما لا يسمح لغير هذه الأصالة بالتسرب إلى قطاعـــات الناس وطبقات المجتمع. فإذا لم تبرز خصائص المجتمع في الفن بعُدت الشُقة وساء فهم الفنون وضاعت مقاصدها وأهدافها. إن التحليل العلمى للواقعية تحليلا دقيقا يخرج علينا بحقبات وأطوار كثيرة مثل الواقعيـــة البدائية الأولى (الساذجة)، والواقعية النقديـــة، ثـــم أخـــيرا الواقعيـــة الاشتراكية.

تتضح خصائص الفن في الفنون الجماعية المشـــتركة القديمـــة، والتى كانت بداية الفن، خاصة الفن الأثرى القديم. ثم تطور الفن عـــبر

القارة الأوروبية، وفى اعتبار خـــاص للفنـــون الشـــرقية والأفريقيـــة والهندية.

ومن الخصائص العامة للفن نضع أيدينا على نوعيات المضمون والشكل لكل فرع فنى على حدة، ثم على تفرعات الفرع نفســـه إلـــى خطوط وتخصصات أخرى منبثقة عن الأصل ،وتتواجد داخـــل نـــوع معين من أنواع التكوين الفنى العديدة والكثيرة، مثل الأدب والموســيقى والباليه والمسرح والشريط السينمائى. بل إن تفرع علوم حديثـــة عـــن الفنون نجد له أصولا في الحياة المعاصرة، كعلم الأدب، علم الجمـــال السينمائى، علم الموسيقى، تاريخ الأدب المسرحى، تـــاريخ الســينما، تاريخ الموسيقى، علم الدراماتورجيا.

ويتضح ارتباط الفن واتصاله بالمجتمع عصريـــا فـــي العلـــوم الحديثة،وعلى رأسها علم (فن الاجتماع)، علم (فلسفة الفن).

الفن البدائى الجديد NEOPRIMITIVE ART

تتحدد معالم الفن الأولية في الفطرة الســـاذجة. تعـــادل نظـــرة (الفن البدائى الجديد) نظرة الأطفال إلى الأشياء . وهو نوع من الفنـــون ساد دوران القرن العشرين في القارة الأوروبية، في اعتماد على بدائية الفن القديم في أطوارها القديمة الأولى وكذا على الفن الشعبى القديم.

يَعتبر (الفن البدائى الجديد) أن من حق كل إنسان أن ينتج الفـــن وأن يمارسه دون عقبات أو قواعد أو معوقات. ومن هنا تأتى بدائيتـــه.

كان الفنان هنرى روسو H. ROUSSEAU هو أول الداعين لهذا الفن (١٨٤٤- ١٩١١م) مُجربا في هذا النوع الجديد، ومستعينا بـــأكبر فنانى باريس في بداية القرن في (القاعة الحرة، قاعة الخريف)...

.SALON DES INDEPENDANTS , SALONNE D'AUTOMNE

تزداد موجة الفن البدائى الجديد في عشرينيات القرن الماضى داخل أوروبا . ويصبح تيارا له معالمه وآثاره التى لا يمكن إهمالها في الثلاثينيات. ومن خلال أحكامه الفطرية يتحول فلاحون إلى فنانين وإلى جماعات تزاول الفن وإن لم تعكف على دراسته.وشهدت يوغسلافيا وأوروبا الغربية كثيرا من هذه الفرق، وأعضاؤها هم من الطبقة الوسطى والطبقة العاملة.

يعود نفس التيار إلى الظهور بعد الحرب العالمية الثانية في شكل معارض الفن البدائى الجديد في باريس، بوجونى، أنتويربن
PARIS, POZSONY, ANTWERPEN.

الفن البيزنطى BYZANTINE ART

يُطلق لفظ (الفن البيزنطى) تحديدا على الأسلوب الفنى الذى ساد في عصر القيصرية الرومانية الشرقية ما بين القرنين الرابع والخامس عشر الميلاديين (٣٣٠- ١٤٥٣م) حيث كان النظام السائد في الإمبراطورية البيزنطية هو البابوية القيصرية أيام حكم جستنيانوس **JUSTINIANUS** الذى جعل الكنيسة وزارة من وزارات الدولة.

نمت الفنون نموا ملحوظا، وبخاصة تجاه الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية، وفى أيام روما الجديدة حيث زمن القيصرية الرومانية والفنون القبطية القديمة، وما تحقق من نهضة كلاسيكية تاريخية في رسم الصورة وخاصة صور الوجه، وفى تعدد البازيليكيات (وهى أبنية

دينية على شكل ردهة طويلا فيها صف من الأعمدة في كل جانب من الجانبين وجزء نصف دائرى في طرفها).

لم يستقل الفن البيزنطى إلا في القرن الخامس الميلادى. ولذلك فكان يحمل في شكله التطورات التى سادت في عصر القيصرية الرومانية الشرقية، إلى جانب حمايته لقوة وبطش القيصرية ، والذى كان يبدو في مظاهر العبودية وقتها، ووقوف الفن البيزنطى إلى جانب هذه الأيديولوجية الساحقة.

اتسم الفن البيزنطى بالسحر والعناصر الموجودة في الديانة المسيحية، نتيجة تضافر القيصرية القديمة مع المسيحية وتعاليمها.

انطلق فن المعمار البيزنطى كفن مخصص ومسخر لبناء قصر القيصر وإقامة وتشييد المعابد الدينية والكنائس، وفى تجديد متغير للبازيليكيات وأجزاء النصف دائرة في أطرافها.

وفى فن النحت البيزنطى يظهر الرمز الزخرفى الذى يحتل مكانه في التماثيل العديدة، والمُعبر عن روح العقيدة آنذاك. وعلى نفس النمط والاهتمام سارت الصورة وفنونها الرسم و التصوير وغيرهما، فجاءت الصور على سمة دينية مقابلة.

ظلت تزيينات الفن التشكيلى في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين تأخذ الشكل الزخرفى (التزويقى) البحت. إلا أنه بحلول القرن التاسع الميلادى يعود الفن البيزنطى إلى أشكال البداية لديه، وبخاصة إلى أشكال القرن السادس الميلادى سواء في مجال المبانى والمعمار (نظام التقسيم التسع) أو في مجال الزخرفة نتيجة دخول التقنية والأيقنة (وهى دراسة كل ما يُمثل عهدا أو عصرا أو شخصية من رسوم وتماثيل).

يؤثر الفن البيزنطى بعد ذلك - وفى قوة - على الفنون الأوروبية الغربية كنموذج من نماذج الفن بفضل اتصاله بإيطاليا

وفنونها وحتى القرن الرابع عشر الميلادى.ويقع عصر نهضة الفن البيزنطى المتأخر في الفترة ما بين سنوات ١٢٠٤، ١٢٦١م أثناء حكم بالايولوجوس. ويظل مؤثرا في فنون بلاد روسيا ومقدونيا وبلغاريا وبلاد الصرب حتى القرن التاسع عشر الميلادى.

الفن التابع DEPENDANT ART

يُطلق هذا التعبير على الإبداعات الفنية التى تتعارض مع إنتاج الفن الذاتى أو كما يُطلق عليه الفن المستقل **AUTONOMOUS**.

وإبداعات الفن التابع هى التماثيل ولوحات الجدران التى تعتبر أداة تكميلية داخل أحد المبانى أو المتاحف أو القصور. على اعتبار أن فن المعمار يكون في هذه الحالة هو الفن الأول المستقل .وعلى هذا يتبع الفن التابع كل انتاج فنى يجرب عمليا- في حدود عدم استقلالية- أهدافا معاونة في خدمة المادة أو الإنسان أو البيئة أو الأحوال .وتدخل في ذلك المبانى والحدائق والميادين والشوارع ، بهدف إلباسها الرداء الفنى.

وفى تفسيرات علم الجمال فان الفروق الجوهرية بين الفن المستقل والفن التابع قد تلاشت من ناحية أصالة المضمون وأصالة الشكل أيضا، بعد أن قدمت بعض نماذج الفن التابع تأثيرات لا تقل في فنياتها عن عناصر الفنون الذاتية المستقلة، بما حملته من مضامين اجتماعية، وبعد أن أصبح العصر الحديث بمقاييسه الدقيقة بغير مستطيع أن يفرق تفرقة جلية بين كل من الفنين .

ومع هذا التطور فانه لا يمكن في نفس الوقــت إغفــال حقيقــة الجمال التى تتضح في الفن المستقل أكثر منها عند الفن التــابع. إلا أن هذه النظرة لا تُقلل من الفن التابع. أو تصيب ما يقدمه مــن إبداعــات لخدمة الحياة الاجتماعية بما لا يمكن أحيانا كثيرة الاستغناء عنـــها أو عن تأثيراتها.

ففي موضوعات الملابس مثلا، لا يمكن للفن التــابع كــذوق أن يصل إلى مستوى القضايا الأساسية التى يعالجها الفن المســتقل علــى اعتبار أن قوة الموضوع فيه تفرض عليه أحكاما جمالية عالية النظرة. إذ لا يمكن قياس التشكيل الجمالى لرداء أو لرباط عنق بالوزن الجمالى الآخر في لوحه من لوحات الرسم في الفن التشكيلى. وهو مــا يجعــل وزن الفن التابع لا يزيد عن كونه عنصرا زخرفيا في نهاية الأمر.

الفن التجريدى ABSTRACT ART

يعنى فن غير الأشخاص. وهو ما يُطلق على تيــارات الفنــون التشكيلية التى تعبر عن الحالات الخارجية لأحوال الإنسان، بواســطة (الموتيفات) والمحركات والبواعث، أو فيما تُحلّه مكانها من قوانيــن مساحية ولونية وحسابية ورياضية، وفيما يكمن في تكوينات الخطوط.

يقسم فورينجر W. WORRINGER في كتابة (التجريد والتأثير ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG) عام ١٩٠٨ م التيار فــي الفن التشكيلى إلى خطين رئيسين. الخط الأول، ويبدو في الأعماق التى تستهدف الأشكال الطبيعية فــي العــالم العضــوى المتناســق داخــل المضمون، بغية التحسيس بهذه الأعمال.

والخط الثانى ويبدو في الأعمال التى تُقدم تكوينات فنيـــة غـــير منتظمة، تنبع من اللاعضوية. وهو يُصنف تحت فروع الفن التجريـدى جانبا كبيرا مـــن الفـــن المصـــرى القديـــم (الإمبراطوريـــة القديمـــة والإمبراطورية الوسطى)،وكذا الفن اليونانى الحسابى،وفنون الشـعوب دائمة الهجرة غير المستقرة. ويشير فورينجر إلى موقع الفن التجريـدى في القرن العشرين كواحد من التيارات الهامة، ويُعزى إليه ظهور تيار التعبيرية في السنوات العشر الأولى من القـــرن العشـــرين. لكنـــه لا يتطرق إلى تيارات أخرى مماثلة فى الفن التشكيلى.

يقترن اسم الفن التجريدى عام ١٩١٠م باسم كانديسكى V. KANDINSKI مؤلف كتاب (عن الذهن في الفن- ١٩١٢م)

UBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST.

الذى يُقدم استبانة حقيقية للفن التجريدى ثم يمتد اتجاهه إلى فنون أخرى مثل فن الموسيقى وبقية فروع الفن التشكيلى.

فى فرنسا تسير التجريدية فـــي الشـــعر علـــى يـــد أبوللينـــير G. APPOLINAIRE ، وفـــى التكعيبيـــة علـــى يـــد موندريـــــان P. MONDRIAN ثـــم يســـاهم الطليعيـــون الســـوفيت لاريونـــوف، جونتشاروفا M. LARIONOV, N. GONTSHAROVA عـــام ١٩١٢م بجهود واضحة في الفن التجريدى.

يقع العصر الذهبى (للفن التجريدى) مـــا بيـــن أعـــوام ١٩١٠، ١٩٢٥م بتياراته العديدة وأهمها (التعبير التجريدى). إلا أن التيـــارات تُبعث من جديد بعد الحرب العالمية الثانية.

بالمعنى الضيق للكلمة يُقصد به فنون النحت والرسم والنقش. إلا أنه تدخل ضمن الفن التشكيلى فنون أخرى مثل فن المعمار والفن الصناعى وفن تجليد الكُتب.. وفنون أخرى مماثلة ظهرت حديثا في القرن العشرين. والمقصود بدخول الفنون خضوعها للتعبير العلمي.. وهي على العموم فنون تتكئ على البصريات (الأشياء المرئية والمنظورة).

ينبثق الفن التشكيلي- مثل كل الفنون- من خيال الإنسان ومحاولاته وتصوراته،ومن مضمون ما يرغب في التعبير عنه، لتبقى المواد المستعملة في كل فن على حدة متعاونة لخدمة الإنسان والعصر وتاريخ الفن. وهو فن يتطلب الجمال ويطلبه، ويستهدف فائدة البشر بصريا. طبعا إلى جانب فنون السمع كالآداب والمسرح والموسيقى.

يتعرض (الفن التشكيلى) داخل بعض فروعه إلى الملموسات في استعماله للمواد الخام، وينطلق تطويره من التقنية وطريقة استعمال المواد . أما المادة نفسها فهى قديمة منذ الأزل. وهو فن يتعامل مع المساحة (ميدان العمل الفنى)، والخطوط والألوان والنور والظلال والعمق والسطوح والزوايا والنتوءات البارزة، والانخفاضات وعشرات العناصر الأخرى. ويُطلق على هذه العناصر (عناصر تعبيرية) تتواجد وتقوم مقام اللغة للتشكيل وتتغير بنسبة معينة في كل فرع من الفن عن الفرع الآخر (عند فن النحت والمعمار تكون الغلبة للمساحة).

توجد داخل فروع التشكيلى فروع أخرى يُطلق عليها (الفروع التكيّفية).. شَبهُ تأخذه بعض الكائنات الحية إما من البيئة التى تعيش فيها أو من الأجناس الأفضل حماية، مثل النحت والرسم والتصوير الزيتي والنقش. أو مثل الخزف والنسيج والسجاد عند الفن

الصناعى. كما توجد فروع أخرى غير تكيفية كما في فـــن المعمـــار وبعض فروع الفن التطبيقى كما في فن الأثاث.

والمُشاهد للفن التشكيلى - أيا كان فرع هذا الفن- يعجز عن أن يقول حُكمه أو رأيه دفعة واحد في التكويـــن الفنـــى. لأن مضمونـــات التكوين عادة ما تصل واحدة بعد الأخرى في ذرات تأثيريـــه متتابعـــة، حتى الوصول إلى صورة ومنتهى التعبير. وهو ما نلحظه في الوقـــوف ساعات وساعات أمام لوحة تصوير زيتى ، لمحاولة الوصول إلى كنـــه التعبير أو فكرة الفنان الصائغ.

يقول ليسنج LESSING" إن لحظة الميلاد الفكـــرى فـــي الفـــن التشكيلى تضع أمامها المساحة والزمن كمدخل أولى لتسلسل الفهم بعـــد ذلك".

فن التصوير (الزيتى) PAINTING

أحد فروع الفن التشكيلى الذى يستهدف الحصول على صـــورة للحقيقة بواسطة الوسائل التقنية للتصوير. صورة يتواجـــد فيـــها فـــن الصورة . فن التصوير الزيتى أحد أقارب فـــن الشـــريط الســـينمائى، اعتبارا للحسية المشتركة في مادة كل منهما، وهى الإضـــاءة . وهـــى نفس القرابة التى نجدها في الرسم أيضا.

ولما كانت هذه الصورة تتحقق بوسائل تقنية، فان فن التصويـــر يعمد إلى الوضعيات والتكوينات والإخراج. وهو نفس ما يقتضيه فـــن الشريط السينمائى من متطلبات (باستثناء موجة سينما فريتيه).

يعتمد فن التصوير على الأصل الذى يستقى منـــه مادتـــه. ولا يعنى ذلك خلوه من الخلق أو الإبداع. لأن كلا من الوضعية والتكوين

والإخراج تحتاج عند التنفيذ إلى خيـــال الفنـــان المصـــور وخبرتـــه وممارساته وسرعة ملاحظاته للمادة (وجه فن التصوير الزيتى)، ركـذا إلى الأحجام.

يبحث فن التصوير في وجه الإنسان، ووجـــه الحيـــاة،ووجـــه الطبيعة من كل زواياها، وهدوء الحياة والطبيعة، وكل منهما يختلـــف عن الآخر بطبيعة الحال. كما يتطرق التصوير ويمتد إلـــى تصويـــر الإعلان والفنون المساعدة وفنون المناسبات.

اهتم فن التصوير المعاصر بتصوير الفضاء والنجوم والكواكب السماوية،وتصوير قاع البحار والمحيطات، ونماذج نباتات وحيوانات... وتحت الماء أحيانا.

يُعتبر القرن التاسع عشر الميلادى هو علامة البدء والانطـــلاق في تطوير أجهزة فن التصوير الزيتى، والارتقاء بوسائل تقنيته.

إلا أن هذا الفن الكبير والواسع المنتشر بتبعيته للرسم التعبـــيرى في القرن العشرين قد حصر نفسه بعض الوقت داخل القوقعة . وفـــى رأينا أنه لم يصل بعد- في عقليات ومفهوم الجماهير- إلى مستوى الفن الجوهرى.

فن التقديم SPEECH ART

هو فن الممثل وفن الملُقى. وهو من شأنه إقامة علاقة متبادلـــة بين الممثل أو الملقى وبين الجماهير. يشرح في هذه العلاقة تعبـــيرات إنسانية أو تكوينات فنية أو تمثيلية. وقد أقر النقـــاد التعـــارف علـــى (فن التقديم) هذا بأنه هو الفن الذى يكون الإنسان فيـــه هـــو المحـــور ونقطة الارتكاز. وهو بهذا التعريف يشبه فن الرقص.

يتعاون الممثل أو الملقي بكامل كيانه ويستعمل أعظم درجـــات الحركة عنده(حركة تناسق الجسم، التكوينات، والبــوزات PAUSES)، التقليد والمحاكاة، الصوت بطبقاته جميعها. ويكون الدور التمثيلى هــو المحور الأول والأخير في فن التقديم.

نص شيكسبير على فن التقديم، وفيما يجب أن يفعله الممثلــون وما يجب أن يتبعوه في مشهد الفرقة المسرحية التى استقدمها هملت في القصر الملكى لتمثيل قصة مقتل أبيه الملك الشرعى، ونعنى به منولوج هاكوبا المشهور. كما نعثر على ترديد لمعنى وقيم فــن التقديــم فــي التناقض الظاهرى للممثل، وهو ما أشار إليه الفيلسوف الفرنسى دينيس ديديــرو فــي حديثــه عــن الممثــل الإنجلــيزى دافيــد جـــاريك (١٧١٧- ١٧٧٩م).

يختلف فن التقديم في المسرح الملحمى عند برخـــت، وكأنـــه منولوج هملت مرة أخرى حين يقول" أكائن أنا أم غير كائن؟ تلك هــى المسألة".يختلف بحكم التضارب والتناقض الذى يقع فيه الفن المذكــور في مسرحيات برخت ذات الأسلوب المسرحى الخاص.

يصبح الممثل في فن التقديم على وعى كامل بمـــا يُقدمـــه،دون الإغراق في الإحساس المسرحى كاملا. ونفس الحال يحدث في إلقائـــه للشعر وقصائده. على اعتبار أن الملقى يُصور الشعر ومعانيـــه دون الدخول تحت جلد دور مسرحى، كما هـــو الحـــال فـــي المســـرحيات والدرامات التى تصعد على خشبة المسرح.

على ما تقدم، يصبح فن الإلقاء في التقديم نموذجا خاصـــا مـــن نماذج التعبير الفنى البعيد عن التمثيـــل المســـرحى بعمقـــه وحـــدوده وتأثيراته في نهاية الأمر. لهذا لا يعتبر النقاد العالميون فـــن التقديـــم واحدا من الفنون المسرحية، حتى وإن احتل الممثل أو الملقـــى مكانـــه على خشبة المسرح،وإن غيرّ في طبقات الصوت منعا للرتابة وبُعـــدا عن الروية الواحدة. فضلا عن أن فن التقديم هو فن وحـــدوى وليـــس جماعيا، إذ يقوم به فرد واحد.

وبما أن العمل المسرحى هو عمل جماعى، فان فن التقديم وفنان التقديم يظلان بعيدين عن طبيعة الأعمال المسرحية بلا جدال.

فن التمثيل ACTING

فرع من فروع الفن المسرحى. يعمل (فن التمثيل) على إيصـــال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام جماهير حية وحاضرة فـــي صالـــة الجمهور. وبواسطة شخصيات وأدوار مسرحية يقوم بـــها ممثلـــون أو هواة في فترة زمنية معينة (متعارف عليها بثلاث ساعات تقريبا). وفى مكان معين هو البناء المسرحى، وبواســـطة أمـــاكن كثـــيرة تضمـــها الأحداث المسرحية الممثلة.

تدخل إلى جانب فن التمثيل فنون مشاركة أخرى مثـــل فنـــون المعمار والموسيقى والنحت والارتجال والفـــن الصـــامت والرقـــص والزخرفة والأزياء...... فنون عديدة أخرى.

يذكر أرسطو في هذا المقام" طالما أن المحاكاة تقوم على عـــاتق شخصيات تلعب الأحداث، فان التراجيديا فـــي حاجـــة إلـــى المنظـــر المسرحى والغناء واللغة. إذ أنه عَبْر كل هذه العناصر تتـــم عمليـــة التقليد والمحاكاة".

الفن الجماعى (١) COLLECTIVE ART- TEAM ART (1)

أصل لفظة التعبير ألمانية(GESAMTKUNST) ومعناها محاولـة مسرح من المسارح الاقتراب من تعبير ومعنـــى (الفـــن الجمـــاعى)،

بإيجاد وحدة ومستوى عال للعروض الفنية التى يُزمع تقديمها إلى الجماهير، بشرط أن تدخل في هذه الوحدة وهذا المستوى عناصر الحقيقة الفنية، والكلمة الصادقة الشريفة، والمتعة البصرية المدهشة، والحركة الرشيقة الجمالية، والموسيقى الراقية للنفس والروح. وبمعنى آخر.. أن يرقى مستوى العرض المسرحى إلى استعمال الفنون التشكيلية والتطبيقية والجميلة بكل مزاياها وخصائصها.

كان ريتشارد فاجنر (٢٢/٥/١٨١٣- ١٣/٢/١٨٨٣م) الشاعر والموسيقى الألمانى هو أول من وجّه إلى تعبير(الفن الجماعى)،وهو صاحب الفلسفة النظرية للتعبير،التى قادته إليه متطلبات التعبير الفنى عنده في الفكر الشعرى والموسيقى.

صحيح أن فكرة الفن الجماعى كانت موجودة في المسرح الإغريقي القديم. لكنها لم تزد على الشكل الخارجى الذى كان يلجأ إليه الشاعر الإغريقي، باعتباره هو نفسه المؤلف الموسيقى أيضا. لكن التقعيد النظرى والفلسفى لم يأخذ حقه ومكانه في التفسير إلا بعد انبثاقه على يد ريتشارد فاجنر في القرن التاسع عشر الميلادى.

أراد فاجنر الوصول بالتعبير إلى أرقى مستويات العرض المسرحى شعرا ونثرا وموسيقى.. أى أن يصل كل فن من هذه الفنون وسط فكرة (الفن الجماعى) إلى نقطة الذروة. ولم يكن ذلك طبيعيا بطبيعة الحال. وكان لابد من أن يطغى فن على فن آخر وسط جريان العرض المسرحى.

لنفحص معا نظرية فاجنر في هذا الشأن والمسماة (العمل الفنى GESAMTKUNITWERK).. التى حاول فيها إقامة التعادلية بين الفنون المختلفة التى ضمنها أعماله ومقدماته وأوبراته بوجه خاص. وهذه الفنون هى فنون الشعر والرقص والموسيقى.

حاول فاجنر أن يحافظ على تعادليتها في أوبراته (مع أنه هو الشاعر وهو نفسه المؤلف الموسيقى). كما أعطى لكن فن من هذه الفنون ما يستحقه من جهد ومن إبداع وابتكار. وحتى يكشف فاجنر عن مهمته في توظيف هذه الفنون الثلاثة على أعلى مستوى، فقد نص في نظريته على أن فنونا أخرى مثل المعمار والنحت والتصوير، لا ترقى إلى مستوى الفنون الثلاثة التي أخذ بها وهى (الشعر والرقص والموسيقى). لأن المعمار والنحت والتصوير لا يمكن لها خدمة الدراما. ومع أنني أنقل وجهه نظره بأمانة علمية، إلا أنني أختلف مع فاجنر في رأيه عن هذه الفنون التي ذكرها بالنسبة لعدم مناسبتها لفن الدراما. المهم، كتب فاجنر بنفسه دراماته الموسيقية شعرا،ووضع لها موسيقاها العالمية المعروفة والشائعة عند متذوقي الفن الموسيقى، ورفع الفنون الثلاثة التي عشقها إلى أعلى عليين. ومع ذلك- وهو المبدع الواحد المشترك- فان لغته الشعرية الرائعة لم تستطع أن تحقق التضافر الدرامي المنشود مع موسيقاه العظيمة حقا. فاللغة الشعرية الأدبية ليست بمستطيعة وحدها أن تقفز بأوبراته إلى النجاح وصولا إلى التأثير. بل لقد أثبتت هذه اللغة نفسها عكس المطلوب. فالحذق في ترتيبها قد ضاعف من المشكلة، ونثر انفصالا، وأوجد تباعدا أدى إلى تعادلية غير ذات فائدة أو تأثير.حتى وإن كانت تعادلية على مستوى عال من الإبداع الفنى. لأنه يبقى إبداعا منفصلا يفتقد إلى التلاحم وإلى التمازج وإلى الانسجام الدرامي. ونصل إلى النتيجة النهائية والواضحة أمام أعيننا. فإذا ما أراد فاجنر (وقد أراد فعلا) أن يبدع الشعر والرقص والموسيقى على أعلى المستويات،طبعا إلى جانب الفن الدرامي المسرحي، فلماذا؟ وكيف يحدث التضافر للفنون الثلاثة التي قصدها، نحو قمة واحدة وتأثير عظيم وفعال واحد وموحد داخل العرض المسرحي أو العمل الفني الواحد؟ إن المنطق يقول إن هناك

الفن الواحد... الفن الدرامى الذى يجب أن تذوب فيه الفنون الثلاثة التى عُنى بها فاجنر... وأعنى بها فنون الشعر والرقص والموسيقى.

وفى مسرح فاجنر ابتلعت الموسيقى الفنون الأخرى. إلا أن هذا التجاوز قد أفاد مسيرة المسرح العالمى فيما بعد، فوجّه إلى تعادلية جديدة غير تعادلية فاجنر في نظريته المعروفة. تعادلية تستهدف المحافظة على الفكر المسرحى كلمة وحوارا، وعلى الصورة المرئية على خشبة المسرح إخراجا، وعلى توحيد كل عناصر الفن الجماعى في صورة (بصرية سمعية- AUDIO – VISUAL) محددة المقادير وفى عناية دقيقة وبالغة.

الفن الجماعى (٢) COLLECTIVE ART- TEAM ART (2)

نوع من الفنون يشترك فيه أكثر من فنان مُبدع، وبالطريقة الجماعية في الفكر والرأى والتنفيذ، عُرف هذا النوع من (الفن الجماعى) في عصر القرون الوسطى، ثم اضمحل وانتهى في عصر النهضة الأوروبى.

يدخل الفن الجماعى اليوم مرة ثانية- طبعا وبمقاييس تختلف عن مقاييس القديم- في فن الأوبرا والأوبريت والمسرح وشريط السينما. فالمؤلف الدرامى يكتب جزءا من التكوين، ويضع الموسيقى فنان آخر، وثالث يكتب الأغانى وكلماتها،ورابع يقوم بالإخراج.

ويندر تواجد الفن الجماعى في الفنون التشكيلية،وفى فنون الأدب (القصة والرواية) .

وتوزيع العمل الفنى على كل فنان في مرحلة، لا يصبغ الفن الجماعى بالضعف أو تفكك الوحدة الفنية، لأن كل مشترك- وداخل وحدة الموضوع- يضيف في الجزء الخاص به إضافات تدعم منطلق التكوين الفنى نفسه. لكن ذلك يتطلب في الوقت نفسه درجة عالية وقصوى من الانسجام الفنى، والدقة الشديدة في التوافق، حتى يصل الفن الجماعى إلى النجاح، أحيانا ما تحدث (ثنائية) العمل الفنى عند الفن الجماعى. بمعنى أن تتولد الفكرة الجماعية بيد وعقل قائد الأوركسترا والمخرج في الأوبرا. أو بين مهندس الديكور والمخرج في الدراما المسرحية.

فن الحركة MOVEMENT

يُطلق تعبير (فن الحركة) على الرقص الحر، وأحيانا ما يطلق على الرقص التعبيرى. وهو رقص حر نتيجة التيارات الحركية التى تعارفت في القديم على بعض الحركات والأشكال الحركية المعينة. وعلى الأخص بقايا فن الرقص المسرحى من القرن التاسع عشر الميلادى (وما يسمى بالباليه الأكاديمى).

يتسم فن الحركة بالحرية والطبيعية، لخدمة الأفكار التى يتطلبها موقف مسرحى معين، وفى استعمال للتقنية في أحسن صورها. كما يتسم بمواجهته لثقافة الحركة المسكينة التى سادت نهاية القرن قبل الماضى.

ويستهدف (فن الحركة) تطوير الانسجام الحركـــى والتوافقيـــة، وتقعيد الرقص الحر (رغم حريته) لخدمة التربية الرياضيـــة وجســم الإنسان بصفة عامة.

يعزى ميلاد فن الحركة إلى عام ١٩٠٠م على يـــد الأمريكـــى دانكان I. DUNCAN (١٨٧٨- ١٩٢٧م) على أحد المسارح الباريسية بفرنسا. ويستند فن الحركة لديه إلى عنـــاصر مـــن الفـــن التشـــكيلى الإغريقي القديم، المغرق في الحسية والتكثيف إلـــى درجـــة عاليـــة، والمتمتع بمحركات حركية داخلية. وهو لذلك يصبح تيارا متعارضا مع فن الباليه .. إذ يصبح الرقص الحر طبيعيا غير مقيد، يستعمل الحركـة والغريزة مباشرة في التعبير.

يستغرق الطور الأول لفن الحركة سنتين . ثم يســـتمر طـــوره الثانى لمدة عشرين عاما في الفترة ما بين ســـنوات ١٩١٠، ١٩٣١م. وفى هذه المرحلة يتميز فن الحركة بالبحثية والعلمية. ويعكف المجـرى الأصل لابان R. LABAN على بحث لأهداف وأهميات الرقص الحـر، باعتباره نوعا من أنواع الوعى لأجزاء الإنسان وأطرافه... بصـــرف النظر عن كونه مادة فنية للرقص . واستطاع لابان الوصول إلى كتابة الرقصات في عشرينيات القرن الماضى.

يحتل الطور الثالث لفن الحركة الفترة من عام ١٩٢٠ حتى عـام ١٩٤٠م، وبمساعدة خاصة من خشبة المسرح. حيث يظهر فـــي هــذا الطور الثـــالث فنـــانون بـــاحثون مثـــل الألمـــانى المولـــد فيجمـــان M. WIGMAN بمدرسته فـــي مدينـــة درســـدن التـــى نبـــهت إلـــى (الرقص المعبر). كما لا يعدم فن الحركـــة جـــهود الألمـــانى جـــوس K. JOOSS وفرقته المتخصصة التى كونها عـــام ١٩٢٧م والتـــى لا تزال تزاول نشاطها في مدينة إسن حتى وقتنا هذا، والتى حازت عـــام ١٩٣٢م على الجائزة الأولى للرقص في مهرجان باريس عن عــرض

(المائدة الخضراء) . وكذا محاولات مـن الفنـان التشـيكى المولـد كروتزبيرج H. KREUTZBERG(١٩٠٢- ١٩٦٨م).

ورغم انتشار الرقص الحر في أنحاء كثيرة من القارة الأوروبية على يد جوس في إنجلترا قبل الحرب العالمية الثانيـة فـي مدرسـته للرقص الحر التى عملت في صالة(درانتجتون) حتى عودته إلى إسن عام ١٩٥١م. وعلى يد لوبان في مانشستر، ثم بتعـاليم فيجمـان فـي الولايات المتحدة الأمريكية، إلا أن فن الحركة قد استطاع بعد ذلـك أن يجد له أنصارا في كل مكان.

فجاءت جهود دينيـس R. S. DENIS (١٨٧٧- ١٩٦٨م) فـي مدرسته المعروفة باسمه حتى اليوم، في استغلال للأصـول الشـرقية القديمة وبخاصة عناصر الرقص الهندى القديم. إضافة إلى المدرسـة التى خرج منها جراهام M. GRAHAM أحد المُقعدين الحديثين للرقص العصـرى وتقنياتـه. وهـو مـا حققـه جريـن فـي فيلـم (عالم الراقصين DANCER'S WORLD) وفى فرقتـه العاملـة فـي ثلاثينيات وأربعينيات القرن في الولايات المتحدة الأمريكية. وهى فرقة جوالة جابت أغلب بلاد قارة أوروبا في خمسينيات القـرن العشـرين بعرضها مسرحيتى (سفر الليل عام ١٩٤٧، كليتمنسترا عام ١٩٥٨م).

الفن الذاتى (المستقل) INDEPENDENT ART

تدخل تحت هذه التسمية الفنون التى تتعارض مع الفـن التـابع (غير المستقل). يتعارض الفن الذاتى شكلا ومضمونـا مـع الفنـون التابعة. كما لا تتواءم أو تتعادل النتائج الثرية فيه مع نتائج الفن التابع.

تتميز خصائص الفن الذاتى بالاستقلالية،والـثراء، الاختلافـات الكثيرة، المفاهيم الفنية المحددة والبواعث الداخلية والخارجية في الشكل والتى تعمل في وحدة واحدة. وهى كلها خصائص لها مـن الطبيعـة القوية ما يسمح لها بالاستقلال، ولا يسمح لها بـالاندراج تحـت رداء فنون أخرى، أو تحت أي شكل من أشكال التكوين الفنـى. ذلـك لأن خصائص (الاسطاطيقا) علم الجمال بأوزانها الجمالية الثمينة تسـتطيع أن تقيم التعادلية القوية في الفن الذاتى، بما يجعله في غير حاجة إلـى عوامل أو فنون مساعدة بجانبه.

يشعر الفنان الذى يتعامل مع الفنون المستقلة بالاسـتقلال، مـن خلال عمليات التكوين الفنى، باتساع لأرضية فكرية خصبة بما ينتج له مساحات شاسعة عريضة وجديدة. بل إن قوة العضد في الفن الذاتـى المستقل تتلقى وتستقطب كالمغناطيس بعض الفنون التابعة والمناسـبة لها، مثل فنون الجماعة، والفنون اللونية، والزخرفية والجميلة.

فن الرقص DANCE ART

أحد الفروع الفنية في الفن . يمتد فن الرقـص إلـى العصـر اليونانى القديم، من الإلاهة موزيه إحدى الإلهات التسع المشرفات على الآداب والفنون والعلوم.

والرقص في رأينا نوع فنى كامل، حتى رغـم رأى الفيلسـوف هجل HEGEL الذى يقرر أن الرقص (نصف فن) لأنه لا يرقى إلـى مستوى الفنون المستقلة التى تتمتع بالذاتية كاملـة. وهـو مـا نجـده

يتعارض مع بعض الآراء التى تقرر أن فن الرقص هو واحد من أقـدم الفنون على الإطلاق.

فإذا ما عدنا إلى عادات وتقاليد الشعوب القديمة، وجدنا الرقـص فيها إلى جانب الموسيقى والغناء من بين الفنون الجامعة التى عـبّرت عن آمال وأفراح وآلام الشعوب.

ولما كان الإنسان هو المادة في فن الرقص، فإن هذه الخاصيـــة وحدها تضع الفن في مقدمه الفنون لسهولة التعبير بـــالرقص فـــي أى زمان ومكان. وهو - كمادة للجسم- يتعادل مع اللســـان واللغـــة عنـــد الإنسان تعبيرا بالكلمة نثرا أو شعرا، وهو كمادة يصنعها الإنسان بنفسه في الفن تُتاح له الفرصة (أقصد للفن) لكثير من الحركة المتلونة التـــى تستخدم تعبيرا فنيا راقيا، تلعب فيه الخطوة والقفزة والمشية والالتفاتـــة وثنى الجسم والجذع أشكالا تعبيرية مؤثرة.

ومن ناحية الشكل، ففن الرقص قريب إلى فن الموسيقى. علـــى اعتبار أن كلا منهما يحتاج في كل حركة- موسيقية أو راقصة- إلـــى المكان والزمان. وهو ما يبرز ويبرر قيمـــة الإيقـــاع عندهمـــا. ومـــا الديناميكية والانسجام والتوافق والميلوديا في الموســـيقى خاصـــة، إلا الحركة والخطوة والقفزة واللفتة في فن الرقص.

تتعدد أنواع فن الرقص. فنعرف الباليــــه، الرقـــص الشـــعبى، الرقص المسرحى (على خشبة المسرح حاملا العنـــاصر الدارميـــة)، الرقص الحديث (العصرى)، رقص الجاز، الرقص الجماعى، الرقـــص الصامت، درامات الرقص، الباليه الكلاسيكى، الرقص الأكاديمى.

وتاريخيا، تشير المراجـــع إلـــى أن عصـــر النهضـــة عـــرف (الباليه الإيطالى المبكر)، (باليه القصور)، (الباليه الفرنسى) في عصر الروكوكو في بدايات القرن الثـــامن عشـــر الميـــلادى و(الأســـلوب الكلاســـيكى والأســـلوب الرومـــانتيكى) فـــي عصـــرى الكلاســـيكية

والرومانتيكية .أما في القرن العشرين فتعيش الأساليب المختلفة لفن الرقص إلى جانب بعضها البعض، تتصارع مرة وتأخذ من بعضها البعض مرة أخرى، بغية التجديد والإثراء الفنى.

يتميز الرقص العصرى بعبق السيريالية والتعبيرية والكلاسيكية الجديدة.

فن الزخرفة DECORATION ART

هو فن الحلية والتزيين. وواحد من فروع فنون المناسبة. توجد أهم أهدافه في فن العمارة، وهو فن تغيرت خصائصه وأشكاله كثيرا على مر العصور والأزمان.

ونماذج فن الزخرفة تختلف في العصر القديم عنها في العصر القوطى أو عصر النهضة مثلا.

فن الزخرفة الشعبية POPULAR DECORATION

نعنى بفن الزخرفة الشعبية جهود الأيدى الشعبية تزيينا وتجميلا وزخرفة.وهى هذه الترتيبات ومقاييس الجمال الفطرية التى يضعها أفراد الشعب بأنفسهم ولأنفسهم أو لحياتهم، حيث يعيشون ويتنفسون.

كانت البيئة الريفية أول وقود لفن الزخرفة الشعبية. وهو الفن المنتج من ملابس وأثاث وأدوات طعام وشراب ومواد للهدايا فيما بينهم.. وبخاصة في بدايات القرن العشرين. وهو ما يؤكد أن هذا الفن

خرج نابعا من الحركة اليومية للحياة العادية ومـــن صلـــب ظـــروف المعيشة وأحوالها، ليعيش داخل الحياة بعد مروره بمرحلـــة التكويـــن الفنى، وهى مرحلة لم تعتمد على إعداد المواد مسبقا، وإنما اســـتعمل الفلاح ما بين يديه من مواد بدائية ولون مناسب حسب مقتضى الـــذوق والحال والوعى. الأمر الذى يسلح فن الزخرفـــة الشـــعبية بخاصيـــة خارقة، ونعنى بها أصالة الذوق الشعبى المباشر.

لا يزال فن الزخرفة الشعبية معروفا حتـــى وقتنـــا هـــذا، بـــل ومستعملا إلى جانب الفروع الأخرى للفن الشعبى.

ترجع مواد استعماله إلى الخشب، والعظام، والحجـــارة أحيانـــا ومواد أولية أخرى. وقد استطاعت التقنية- بين حين وآخر- أن تُعـــدل من أسلوب فن الزخرفة الشعبية،وأن تؤثر في الشعوب.

ويعتبر الغزل والنسيج من أقدم فروع الفن المذكـــور، وكذلـــك التطريز.إلا أن القرن العشرين قد أضعف كثيرا مـــن فـــن الزخرفـــة الشعبية بحكم التطور التقنى الرهيب وسرعة إيقاع العصـــر والقـــرن، أضف إلى ذلك قيام صناعات سريعة تحقق للإنسان ما كان يقوم به في صفاء وفسحة وقت قبل عصر الآلة والتقنية.

فن الشريط السينمائى FILM ART

فن الشريط السينمائى هو أحدث الفنون التعبيرية. وهو بوســـائله الخاصة التى أتت معه (الصوت ثم الصـــورة معـــا) يعكـــس حقيقـــة اجتماعية،كما يعكس إنسان العصر في موضوعاته وتحركاتـــه خـــلال تحركه السريع داخل إيقاعات الحياة في القرن الحالى والماضى.

وُلد فن الشريط بتأثير من تقدم التقنية، وتطور الأشكال الأدبية والاجتماعية والتاريخية التى تواجدت في نهاية القرن التاسع عشر الميلادى. وكان الفن الجديد- في سرعته التى يعالج الحياة بها- مناسباً لسرعة إيقاع الحياة وفى تطابق تام مع هذه الحياة، بل ومتوافقا مع علاقة الإنسان والعالم، وكذا مختلف التغيرات التى تطرأ عليهما معا نتيجة الإيقاع السريع. بالإضافة إلى الرغبة في تسلية الجماهير بفن جديد يستحوذ عليها وعلى مشاعرها.. وفى شكل ومضمون جديدين.

دفعت التقنية إخوان لوميير **LUMIERE** عام ١٨٩٥م إلى بداية حياة فن الشريط، حينما عقد الأخوان ليلة ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥م أول عرض سينمائى في العالم، لا يمكن أن نعتبره فنا سينمائيا على أى مستوى من المستويات.

نعرف أنواع الشرائط السينمائية في الأفلام الروائية الطويلة، أفلام التعليمية، الأفلام التسجيلية أو الوثائقية، الأفلام التعريفية، أفلام الأطفال، الأفلام التجريبية، أفلام الصور الرمزية **CARTOON**، الأفلام التقريرية.. وقد يخرج علينا العلم والفن بنوعيات أخرى في المستقبل.

الشريط السينمائى هو وليد الرأسمالية. تُنسب الشرائط عادة إلى مخرجيها خاصة في العصر الحديث بعد الحرب العالمية الثانية وظهور الموجات السينمائية متعددة الاتجاهات والتيارات في كل من فرنسا وإيطاليا والاتحاد السوفيتى (سابقا) وبولندا.

تاريخيا، وبعد العرض التجريبى الأول الذى دار في أحد أسواق باريس، يحتل الفيلم الصامت مكانته في ثلاثينيات القرن الحالى مصحوبا بالموسيقى المصاحبة إلى جانبه. بينما صاحَب الحوار الصورة في الوسط من أسفل لراحة الرؤيا.

وبعد إنتاج أفلام تقريرية وتسجيلية، خرج الفيلم الروائى القصير في موضوعات بين التاريخية والمغامرة والجريمة والتهكمية (البيرلسك) **BURLESQUE**.

قدم الأمريكى جريفيث تجديدات تطويرية على فن الشريط آنذاك (قبل الحرب العالمية الأولى) وأثناء الحرب. شملت الوضعية، وخط التغيير والانتقال وفن المونتاج. ثم تبعه الشهير شارلى شابلن CH. CHAPLIN.

تقوى صناعة فن السينما بعد الحرب العالمية الأولى في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة بعد إنشاء أقسام جامعية تُدرس علوم السينما في الجامعات الأمريكية. هذا في الوقت الذى حاولت فيه كل من السينما الألمانية والسينما الفرنسية إحداث موجات طليعية تقدمية حتى حوالى عام ١٩٢٥م العصر الذهبى للفيلم الصامت في الاتحاد السوفيتى.

في بداية الثلاثينيات يخرج على العالم الفيلم الناطق مقدما موقفا جديدا في تاريخ حياة الشريط وتطوره. وكان من أثر ظهور الصوت- إلى جانب الصورة معا- إثراء التعبير الفنى للشريط، وإتاحة الفرص لميلاد أشكال تعبيرية أخرى في فن السينما، وهو ما مهد الطريق للأفلام الأمريكية في أربعينيات القرن وانتشارها عالميا. ثم ظهور الدرامات المسرحية أو إعداد بعض القصص للشريط السينمائى. إلا أن وضع الأفلام الأمريكية- باستثناء الإنتاج الفكرى أو التاريخى السينمائى- ازداد تدهورا بدخول أفلام الرقص والغناء. ثم انتشارها وتبعيتها بأفلام الجريمة والمغامرات.

إلا أن بارقة أمل، تاريخها ما بين الحربين العالميتين تأتى من فرنسا باسم (الواقعية الشعرية في السينما) . على أكتاف المخرجين الفرنسيين رينيه كلير، رينوار، كارنيه R. CLAIR, J. RENOIR, M. CARNE ثم تتفجر بعد الحرب العالمية الثانية موجة الواقعية الجديدة الإيطالية على يد روسيلينى، فيسكونتى، دى سيكا، دى سانتيس R. ROSSELLINI , L. VISCONTI , V. DE SICA, DE SANTIS.

وفى الخمسينيات (١٩٥٥م) تخرج علينا الموجة الفرنسية الجديدة بجهود نقاد سينمائيين ومخرجين كان من أبرزهم رينيه، تروفو، جودارد A. RESNAIS , F. TRUFFAUT, J. L. GODARD تحمل لمعات سينمائية في التصوير والإضاءة والموسيقى ولغة سينمائية عصرية. ثم نلمح في السويد جهودا سينمائية أخرى على يد انجمار برجمان I. BERGMANN حتى دخول الموجة الفرنسية المعروفة باسم سينما فريتيه CINÉMA VARIÉTÉ.

فن الشعب FOLKLORE

أصل الكلمة بالإنجليزية (الفلكلور) وتعنى (علم الأوابد). أول من استعمل تعبير فن الشعب هو تومس W. J. THOMS عندما كتب دراسة عن الفن الشعبى عام ١٨٤٦ م متعرضا فيها للعادات والتقاليد والأقوال والمأثورات والظواهر الشعبية وآدابها.

لم تتحدد الأمور في فن الشعب إلا بعد فترة أبحاث ودراسات استغرقت سنوات وجهد طويلين، سرعان ما انتشرت بعدها العلوم الشعبية في المعاهد الشعبية والمراكز والجامعات. وقد نشأت عن ذلك التيارات التالية بكامل تحديداتها المتعارف عليها اليوم:

١- يقدم فن الفلكلور ثقافة المدينة على أى إنتاج ثقافى.

٢- الفلكلور هو إنتاج الثقافة التقليدية الشعبية حيث التقليد والموروث هما أهم العناصر والنظم والنماذج.

٣- لما كان الفلكلور هو نتاج الثقافة الشعبية، فان الجزء الروحى فيه يستمد أصوله من التُربة ومن المكان والسكان. لكنه يعيش بعد ذلك ذاتيا لا يمسه أو يقربه أحد، ولا يغيره أى كائن من كان.

٤- الفلكلور هو مجموع التكوينات المميزة. يعتمد جامع الفلكلور علـــى الذاتية، بقدر ما يعتمد- وبالدرجة الأولى والقصوى- على الجد'عة.

٥- الفلكلور هو نتاج وحصيلة العـــراك الروحـــى الشـــعبى للعـــاملين والشعب، باعتباره الجانب التكميلى الخاص للعاملين.

يتغذى فن الشعب اجتماعيا وتاريخا علـــى مصدريـــن هـــامين: الأول، من المعرفة الاجتماعيـــة القديمـــة(والمقصـــود هـــو المعرفـــة الاجتماعية البدائية بكل شوائبها وأصولـــها الطبيعيـــة). والتـــى تتيـــح استمرارية الحياة.

والمصدر الثانى، هو وعى وتأثير الطبقة الحاكمة للطبقات فـــي المجتمعات. هذا عن الجانب الاجتماعى.

أما تاريخيا.. فان هناك موجتين لفن الشعب. الأولى، الفلكلـــور الشعبى الرومانتيكى في القرن التاسع عشر الميلادى. والموجة الثانيـــة هى موجة الفلكلور الجديد التى بعدت وتخلفت عـــن حمـــاس الموجـــة الأولى لتضع بدلا منها جهودا فنية وجمالية محددة وقاطعة.

لا يبحث فن الشعب في مشكلات الشعب المســـتقبلية حتـــى وإن تحددت مهمته في لفظة (الشعب أو الشعبية) فالحقائق العلمية تدل علـــى أن التعبير مهما عبّر عن الوعـــــى الاجتمـــاعى للطبقـــة العاملـــة أو مجموعات شعب من الشعوب، إلا أن الفلكلور لا يهتم بذلك، ولا يتخـــذ موقفا من التطور الاجتماعى لشعب ما. وفى هذا تكمن في الفن الشـــعبى محافظته على أصالته وعلى تراثه. لأن الفنان الشعبى يتوخـــى دائمـــا الارتباط في فنه بحقائق الحياة الاجتماعية- ومن وحى الساعة- وعلـــى طول الخط. حتى تكون هذه الحقائق مصدرية وغير واقعية، وبعيدة عن (الأسلبة) أو التحوير والتبديل، في مطابقة خالصة.

من أخطار فن الشعب، ما يُعرف باسم (التنويع) ،والذى قد يقـــع فيه الفنان أو الباحث الشعبى. وهو ما من شانه أن يفضى إلى تصـــور

مخالف وغير أمين. إذ يتغير المصدر فيه إلى المساومة، ويظهر فن الشعب- في هذه الحالة- فاقدا لذاته وطعمه ورائحته ونوعيته كذلك . لأن التغييرات المجتلبة تحتل للأسف مكان المصدر والمنبع آنذاك.

وفن الشعب لا يعرف الخلق الذاتى المعتمد على الشخصية الواحدة، إلا في حالة القاء محاضرة عنه. إن تكويناته جماعية المصدر والمنطق ، وهو فن غير قابل للضياع أو الانقراض إلا في حالة عدم تسجيله أو توثيقه. لكنه دائم التفاعل مع اتجاهات الاستمرارية. وهو واقع موجود وجود الإنسان على الدوام.

يجب الاتفاق على أن ثقافة المجموعات ليست هى فن الشعب. ومن الخطأ إطلاق الفلكلور عليها، حتى وإن كانت هذه الثقافة في خدمة المجتمع. كل ما في الأمر أنها تنوب عن مهمة فن الفلكلور،وهى في الواقع لا تؤدى- ولا تستطيع أن تؤدى- مهمته في الوقت نفسه.

لا تزال الأبحاث الشعبية تنطلق في كل مكان من العالم المعاصر.والأمل معقود على الوصول إلى تقييم وقياس علميين لفن الشعب (الفلكلور) إلا أننا نرى أن المستقبل- بعد نتائج الدراسة والبحث- سوف يكون قادرا على الإجابة عن أسئلة كثيرة ما تزال توجد أمامها علامات استفهام كبيرة فيما يخص الفن الشعبى.

فن الشعر POETRY ART

أحد فروع الأدب بحسب التعبير البادئ في القرن التاسع عشر الميلادى. يدخل تحت فن الشعر كل أنواع الشعر الموزون، الشعر الحر، النثر الشعرى. ومن غير المسموح به إطلاق تعبير فن الشعر

على كلمات شعرية. فكلمات الأغاني المقفاة وأغنيات الرقص وشعر الدعاية والإعلان لا يمكن إدخالها تحت نوعية(فنون الشعر) مهما استعارت الشكل الخارجي للفن.

إن التسمية تُستعمل للشعر الذى يحمل مضمونا أدبيا أو فنيا، والذى يحمل شكله إحساسا رفيعا وجوا أو روحا فنية عامة.

الفن الصامت (بانتومايم) PANTOMIME

يُستعمل تعبير الفن الصامت داخل فنون كثيرة. فهو التمثيل الصامت الذى يقدم الأحداث والأفكار والأحاسيس والحركة بوسائل المحاكاة والتقليد (الحركة، تغيير ملامح الوجه والقسمات).

لا يستعمل الفن الصامت الصوت الحامل للكلمة ،وأحيانا ما تدخل الموسيقى كعامل مساعد في هذا الفن، لعل أحسن تعبير لمهمة الفن الصامت أن نقول (فن الرواية الإيمائية).

ويدخل الفن الصامت في فن الرقص وخاصة في عروض الباليه. حيث الحركة فيه تُعبر عن الحدث والكلمة والحوار. ولا غرابة، فهو قريب من الرقص ، فالإنسان هو البطل في الفنّين، إذ هو المستعمل للجسد والأطراف وقسمات الوجه والحركة، ولكل جزء من أجزائه.

يرجع تاريخ (الفن الصامت) إلى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد. وعروض فنان الإغريق شوفرون SHOPHRON خير دليل على ذلك. كما تشير الأبحاث العلمية إلى وجود مسرحيات تدعى باسم (مسرحيات بيلاكس PYLAX) مُثلت عام ٣٠٠ ق.م في مدينة سيراكوزا الصقلية، ومسرحيات صامته اخرى عُرفت باسم

(لودى أتيلانى LUDI ATELLANI) في نفس الفترة تقريبا. وقد نقــل العبيد اليونانيون هذا النوع من المسرحيات عند انتقالهم إلى روما،حيث قدّم الممثل الصامت ليفيوس أندرونيكــوس LIVIUS ANDRONICUS عام ٢٠٠ ق. م أول عروضه الصامتة.

يُعتبر عصر الإمبراطورية الرومانية العصـــر الذهبـى للفـن الصامت القديم (القـــرن الأول ق. م) علــى يــد فنــانى البانتومــايم روســكيوس، بــاثيللوس، بيلاديـــس ,ROSCIUS, BATHYLLOS PILADES.

تطور الفن الصامت طولا وعرضا على العناصر التالية: اتساعا وعرضا لحركة اليدين، ميلاد التقسيم الوظيفى للحركــة فيــه، طبيعــة الحركة، سلوك خشبة المسرح(ونقصد به المساحة والفضاء وكــل مــا يُعين الفنان الصامت على إبراز حركته).

عاش الفن الصامت فترة صمت طويلة ما بين القـــرن الرابــع الميلادى والقرن السادس عشر باستثناء حكم القيصر جوستنيان الــذى تزوج من تيودورا فنانة البانتوما يم.

وبحلول عصر النهضة، وتحديدا عام ١٥٧٠م تنتشر مسرحيات (الكوميديا دى لارتى) نابعة مــن إيطاليــا علــى خشــبات المســارح والأسواق، ثم تتوسع الظاهرة لتشمل كل مســارح وأســواق أوروبــا. وينتشر معها مرة أخرى (الفن الصامت). وتسجل هذه الفترة التاريخيــة ظهور فن الارتجال من داخل الفن الصامت إذ لم تصبــح شــخصيات الرواية الصامتة فقط هى الأدوار المسرحية، بل أضيفت إليها شخصيات صامته أخرى كانت تفد على طريقة الارتجال، وعلى نمط كوميديا الفن.

فإذا ما تتبعنا طريق الفن الصامت، وجدنا ممثلين في إنجلترا في القرن الثامن عشر الميلادى (جــون ريــش، جــاريك J. RICH , D.

GARRICK) يقدمون مشاهد صامته في أدوارهم المسرحية. كما يصل الأمر إلى استعمال الفن الصامت في عروض الباليه الإنجليزية أنذاك.

وفى فرنسا يقدم الممثل الصامت الفرنسى في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى كثيرا من علامات البانتومايم. ويذكر تاريخ التمثيلية الفرنسى اسم الفنان جان جاسبار ديبورو JEAN - GASPARD DEBUREAU (١٧٩٦- ١٨٤٦م) وفنونه الصامتـــة علـــى مســـرح البهلوان في باريس THÉÂTRE DES FUNAMBULES والتى لم ينبس فيها بنبت شفة.

يزخر القرن العشرون بالمحاولات العديدة في الفن الصامت فـــي أنحاء متفرقة من العالم. ومحاولات شارلى شابلن معروفة في حياة الفيلم الصامت. وكذلك أعمال كل من المخرجين ماكس راينهاردت، الكســندر تايروف، فسفولد مايرهولد

M. REINHARDT, A. TAIROV, V. E. MEYERHOLD.

كما يسجل نفس القرن جهود الفرنسى مارسيل مارسو

MARCEL MARCEAU.

(١٩٢٣/٣/٢٢-؟ م) وفرقته الصامتة العالمية في هذا الفن.

اشتغل بنظرية (الفن الصامت) وبمحاولات تطويـــره الفرنســـى داكرو E. DECROUX في مدرسة التمثيل بباريس وفى مسرح ألفييـــه كولومبيه VIEUX COLOMBIER مع المخرج الفرنسى جـــاك كوبـــو J. COPEAU منذ عام ١٩٢٣م. ثم تعاون داكرو مؤخرا مع العـــالمى جان لوى بارو J. L. BARRAULT منذ عـــام ١٩٣١م فـــي تـــأصيل معاصر للفن الصامت الوجدانى القائم على أسس علميـــة وعصريـــة. بمعنى فصل عالم الموضوع فيه كتكوين عنه كشخصيات وفكـــرة وأداة تعبير فنى. وهو ما طبقه مارسيل مارسو تطبيقا رائعا فـــي عروضـــه

المعنونة بأسماء (السلالم، ضد الريح، بيلاّنجـــو ، الشـــباب، النضـــو ج، الشيخوخة، الموت).

يتكون التركيب البنائى للفن الصامت من وحدات ثلاث هى:

١- الإيماءة أو الرمزة GESTURE

٢- الموقف أو وضعية الجسد ATTITUDE

٣-الحركة أو التنقل MOVEMENT

وتفصيل عمل الوحدات كما يلى:

١- في الوحدة الأولى(الإيماءة) يتم تحريك جزء واحد فقط من جســـم الإنسان مثل اليد أو الرأس مثلا. وتصبح هذه الحركة محددة لئـــلا تجر وراءها أكثر من المهمة المحددة لها.

٢- في الوحدة الثانية. تُعتبر (وِضعية الجسد) أهم أدوات التعبير الفنـــى في الفن الصامت إذ هى الوسيلة المباشـــرة لتكثيـــف المضمـــون الدرامى عبر عدة أوضاع مختلفة في الجسم.

٣- وفى الوحدة الثالثة (الحركة). تعمل هذه الحركة والانتقال من مكان إلى آخر على التعبير عن الأحاسيس أو الأحداث، بالطرق الرمزيـة أحيانا،وبالدلالية أو الصيغ الإشارية أحيانا أخرى.

وفى تاريخ فن البانتومايم نعتبر مدرسة داكرو وطريقتـــه فنـــاً حسابيا هندسى الشكل. وهو ما أتاح الفرصة لزميله الفرنسى ســـوبيران J. SOUBEYRAN لإدخال بعض التطويرات مستقبلا. هذه التطويـــرات التى تضمنت تعديل الحيزين المكانى والزمانى لجسم الفنان الصـــامت، والفصل التام بين أعضاء الجسم ووظائفـــها الدراميـــة فـــي عـــرض البانتومايم، داخل حركة تحليلية بحتة.

حصل مارسو على انتصارات فنية عالمية منـــذ عـــام ١٩٤٦م. وأصبح من المعروفين العاملين على التطوير المعاصر للفن الصـــامت. وقد استطاع بعد تأليف فرقته الخاصة عام ١٩٤٧م أن يعرض نوعا من

(المأساة الإيمائية MIMODRAMA) داخل عروضه الصامتة المعنونة (الرداء، مُصارع الثيران، البيت المرهون). وأدت مدرسته هو الآخر إلى ظهور فنانين صامتين جدد مثل سيجال، جيون G. SEGAL , E. GUYON.

تعمل حاليا استوديوهات مسرحية ومراكز تجريبية في فن البانتومايم في كل من الاتحاد السوفيتى، وبراغ (استوديو فيالكا FIALKA)، استوديو فروكلاف WROKLAW في بولندا .

الفن الصناعى INDUSTRY ART

الفن الصناعى واحد من فروع الفن التطبيقى. وهو فن يحاول إيجاد أشكال فنية لخدمة التقنيات الصناعية، وتسهيلا وتجميلا للأدوات التى يستعلمها البشر في حياتهم. وهو فن متعدد الخامات إذ يستعمل النسيج والنحاس والزجاج والفخار والطين.. وخامات أخرى.

يلعب الفن الصناعى دورا له خصائصه الهامة في ميدان صناعة الأثاث والمجوهرات والخامات التقليدية وصناعاتها وتصنيعها.وكل هذه الميادين الواسعة يقدم لها الفن الصناعى أعمالا زخرفية وجميلة مناسبة لمضمونها وشكلها. وهو لذلك فن قريب من فنون الزخرفة، بل ومتعاون معها كذلك . كما له علاقة وطيدة بموضوعات وأفكار تخطيط الأشكال الصناعية.

تعكس موضوعات الفن الصناعى بمادتها ونوعية تصنيعها وأسلوب أشكالها (تركيبة العصر) التى تقوم فيه أو تظهر فيه هذه الصناعة. إضافة إلى تقديمها متطلبات مجتمعاتها وطبقاتها.

وتاريخيا، فقد انطلق الفن التطبيقـــى منـــذ العصـــر الحجـــرى (مع صعود أو هبوط يتأرجح في فترة عن أخرى).. بمعنى صعود فـــى النسيج في العصر البيزنطى، والأثاث في عصر النهضة). لكن التـــاريخ يسجل أن الفن الصناعى قد حافظ على استمراريته بين الصعود والهبوط حتى القرن التاسع عشر الميلادى.

وفى القرن العشرين ، بعد الحرب العالمية الثانية، قامت نداءات لتغيير وتجديد لغة الشكل في الفنون الصناعية. وأطلق على هذه الحركة اسم (الحركة الوظيفية FUNCTIONAL) استهدفت تخطيـــط الأشـــكال صناعيا. إلا أن هذه الحركة لم توفق في نشر وإعلان الفن الصنــــاعى بطريقة تواكب الفنون الأخرى، أو تطور الإنسان المعاصر.. دائم التغير والتبدل في العصر الحديث.

الفن القديم (العتيق) ANTIQUE ART

تعبير تتصف به فنون العصور اليونانية القديمـــة والرومانيـــة. تشغل فنون اليونان الفترة ما بين القرنين الحادى عشر والثـــامن قبـــل الميلاد، وأشهرها فنون الخزف. ويقع (العصر المهجور) بين ســـنوات ٧٠٠، ٤٨٠ ق.م حيث قويت حكومة المدينة، ودخلت فنـــون المعمـــار والنحت والرسم.. المعمار بالأعمدة المتراصة الفخمة، ثم ببناء المعـــابد. والنحت بالتماثيل التى تجسد الإنسان الواقف في هدوء وعلـــى وجهـــه ابتسامة القديم والرسم باللوحات على الجدران.

يمتد عصر الكلاسيكية اليونانية لقرن ونصف القرن في الفترة ما بين أعوام ٤٨٠، ٣٣٠ ق. م حيث نشطت فنون المعمار في بناء المعابد

والفيلات الفاخرة والمسارح كدور للتمثيل،ورسومات الإعـــداد للمــدن الجديدة.وأهم المعابد في المعمار هى معابد بوسيدون، زيوس الأولمبــى، أرخيتون، بارثينون الأثينى.

يحتل العصر الهيللينى الفترة ما بين أعوام ٣٣٠، ٣٠ ق. م ، ثم من عصر الإسكندر الأكبر حتى انتقال الحضارة إلـــى الإمبراطوريـــة الرومانية.

تُعتبر الأعمال الأدبية اليونانية (الإليـــاذة، الأوديســـة) لشـــاعر اليونان هوميروس أعظم ودائع العصر القديـــم. كمـــا تحتـــل الدرامـــا عصرها الذهبى في القرن الخامس قبل الميلاد علـــى يـــد اســـكيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس،أرسطوفانيس. أما في العصر الهيللينى فيـــبزغ نجم الشاعر كاليماخوس.

ثم، ينشأ الفن الرومانى وهو يحمل آثار العصر الهيللينى. ويحدد ظهور فن (الأتروسك **ETRUSK**) مساحته الزمنية بين القرنين السادس والرابع ق. م (بعض المراجع تشير إلى أن هذه المساحة امتدت ما بين القرنين الثامن والرابع قبل الميلاد). وأهم الفنون الرومانية هى المعمـــار والنحت.والأخير حقق (بورتريهات- تماثيل للوجه) على صورة تميزت بالواقعية في الأحجام والكتل. ويكشف القرنان الثالث والرابع الميلاديـــان عن نظام حكومى استبدادى.

تتميز الآداب اللاتينية عن فنون التشـــكيل عنـــد الرومـــانيين، وبخاصة فنون الشعر على يد كـــاتوللوس، هوراتيـــوس، مارتيـــاليس، أوفيديوس. أما شعر الملاحم فأبرز كتابه فرجيليوس. وفى الدراما تبزغ الكوميديا عند بلاوتوس، ترنتيوس. كما كان أبيلياس هو المعلـــم الأول لفن القصة.

فن الكتاب BOOK ART

فن الكتاب هو فرع من فروع الفن الصناعى. وهو فن يستهدف طبع المخطوطات باليد داخل شكل مطبوع . أجزاء هذا الفن مراحل الطبوغرافيا،الإيضاح، التجليد.

يأخذ فن الكتاب دوره من الانتشار في القرن السادس عشر الميلادى، ويحصل على قيمته سواء بالنسبة للمادة أو الزخرفة في الغلاف.

ونلمس منذ القرن التاسع عشر الميلادى تطورا سريعا في فن الكتاب ، إضافة إلى محاولات أكثر روعة وأعمق جماليات في القرن العشرين.

فن المنصة STAGE- ART

أو كما يُطلق عليه أحيانا (فن المنبر). وهو اسم نوع من الفنون المنوعة (منوعات)، تهتم بالدرجة الأولى بالتسلية،وتتألف هذه المنوعات من عدة فقرات لا تتجاوز الفقرة الواحدة فيها بضع دقائق على المنصة. والفقرات بتتابعها إلى جانب بعضها البعض تُكون العرض في فصل مسرحى واحد.

يفتقر هذا النوع من الفن عادة إلى التركيز، كما لا نعثر فيه على الهدف أو الصراع أو الرؤية، أو لنقل التعبير الفنى الجيد بصفة عامة. بل يعتمد أكثر على (التتابع) الذى يعطى لشكله توازنا من الخارج. وهو

ما ينطبق عليه التعبير اللاتينى القديم (الإعجاب بالتغيير VERIETAS DELECTAT).

تشمل المنوعات المشار إليها فقرات النكتة السريعة،والنمر الغنائية، الأغانى، الرقصات، مقاطع من فن السيرك، أجزاء من فن الأكروبات، لقطة من الساحر (الحاوى). أما بالنسبة للجزء التمثيلى فيعتمد (فن المنصة) على مشاهد يتم إعدادها من أصول أجنبية ومحلية. مشاهد لا تخرج عن الميلودراما أو الضحك الرخيص والكوميديا الفاسدة أو النقد الاجتماعى في أحسن الأحوال .

يلعب فن الارتجال دورا هاما في فن المنصة حيث لا حدود أو قواعد درامية أو أرسطوطالية جادة. كما يجد التأليف الفورى مجالا واسعا له للانتشار. انتشر هذا النوع من فن المنصة في فرنسا (وفى كباريهاتها على وجه الخصوص) في القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين. وقد نعيد أسباب الانتشار بعد ذلك في كل القارة الأوروبية إلى كونه عامل مضاد للحركة المسرحية العمالية التى انتشرت في أوروبا بل وفى أمريكا أيضا في الثلث الأول من القرن العشرين.

يطلق في تعبير آخر على فن المنصة (فن الطبل). ومع ذلك فمن الثابت أن عروض هذا النوع من الفن لا تهتم بتاتا بخشبة المسرح أو بالإطار المسرحى. لذلك كان نوعا سهل التقديم فهو يقدم في الشارع وفى الميادين والحدائق وفى المقاهى وبين استراحات دور السينما وفى البدرونات.

ومع كل ما تقدم، فإنه يولد اتصالا مباشرا مع الجماهير. لكن ما يقدمه يظل على مستوى الفن الحقيقى، عرضا عديم القيم الفنية.

فن النحت SCULPTURE ART

أحد الفروع الهامة للفن التشكيلي. يمتاز فن النحت بالبُعد الثالث (العمق الثالث). وهو بذلك يصبح أحد الفنون القريبة من فن المعمار. مع الفارق بينه وبين المعمار، في أنه كفن يقع بين الفنون المستقلة وفنون المحاكاة والتقليد في حين أن فن المعمار لا ينتمي إلى فنون المحاكاة والتقليد.

فن الإعلان PUBLICITY ART

فن الإعلان هو أحد فنون المناسبة . يهدف الإعلان إلى إثارة النفس باستعماله وسائل خطية ومصورات مكتوبة ومرسومة ومنقوشة وفى صور بيانية وتخطيطية، وطباعة وخرائط توضيحية. ويستعمل مواد عديدة مثل الخشب والحديد والأسلاك والورق والكرتون والأحبار، لخدمة أغراض فكرية أو سياسية أو اجتماعية أو فنية أو ثقافية.

تقدم فن الإعلان تقدما مذهلا في المجتمعات الرأسمالية، حتى ليُعد فن إعلان العصر أحد مواليد الرأسمالية العالمية.

في القديم، نُفذت فنون الإعلان على الجدران وعلى النحاس. ثم دخلتها مرحلة استعمال الألوان. إلا أن النصف الثانى من القرن العشرين يُغرى إليه الفضل في استعمال الصورة في فن الإعلان في معاونة من فنىّ الرسم والتصوير.

أشهر فنانى الإعلان الأوروبيين هم لوتريك، بونار، فيرتس
H. TOULOUSE- LAUTREk P. BONNARD, M. VERTES.

هو فن شعوب أفريقيا.هو يحوى ويجمع الفنون التـــى تزاولـــها وتمارسها القارة الأفريقية ودولها. وتُستثنى من هذه التسمية فنون أفريقيا البيضاء ونقصد بها (فنون مصر القديمة، فنون الشعوب العربية، فنـــون الثقافة الإسلامية).

حددت الأبحاث العلمية ظهور فنون القارة الأفريقيـــة الســـوداء مؤخرا. وهو ما يُرى في فن الفلكلور عند السود والزنوج وفنون آدابهم. وهى قصص شعبية، وأغنيات سحرية تحمل روح الشـــعوذة ، وتيـــار (نجرسمو NEGRISMO) المنبثق عن آداب السود في تـــأثر بـــالآداب الأوروبية المعاصرة، إذ يجمع كثيرا من الغرابة والألوان الفنية جنبا إلى جنب.

تظهر الموسيقى الشعبية للســـود ضمـــن أعمـــال المجموعـــات الغنائية، في استعمال لآلات طبلة اليد وطبلـــة القـــدم وآلات أفريقيـــة الأصل. وعادة ما يصحب التصفيق أغانى الرقص والرقصات. ونعـــثر من بين الموسيقى الأفريقية على أغنيات العمل والكد، وأغنيات السحر. وهى موسيقى ذات ريتم خاص ولون معين وضغوطات صوتية غريبـــة غير مألوفة.

كما يتواجد (الجاز JAZZ) في أصل موسيقى السود،وبخاصـــة سود أمريكا. وهى موسيقى تتميز بوهج صوتى وصخب شامل. لكـــن الملاحظ أن الموسيقى الأفريقية قد أثـــرت بـــالكثير علـــى الموســـيقى الأوروبية المعاصرة.

يُعد فن النحت من أكثر الفنون التشكيلية الأفريقية التـــى تلعـــب دورا بارزا في حياة الشعوب الأفريقية. ويسجل تاريخ الفـــن الافريقـــى

تطور فن النحت في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين. ثم يشير إلى تطور ملحوظ آخر في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، خاصة في جنوب أفريقيا، طبعا إلى جانب امتداد فن القناع على كل مساحة القارة الأفريقية.

الفن الأكاديمى ACADEMIC ART

في التعبير الضيق المحدود، يطلق الاسم على تيار الفن التشكيلى الذى ساد القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين على أيدي جماعة من الفنانين الأكاديميين الذين ابتدعوا أشكالا ذات خصائص جامدة رصينة لا تتمتع بالمرونة أو اللدانة. وأقصد الجماعة التى ظهرت في العصر الباروكى، واستلهمت من الفن الكلاسيكى أغنى أشكاله من (فيزنزا عام ١٥٦٣، في روما عام ١٥٩٣، من باريس عام ١٦٥٤م).

لقد تجمدت تعاليم هذه الجماعة تماما وجفت مداداتها في القرن الثامن عشر الميلادى، حتى أضحت عامل عرقلة في طريق التقدم ، وأحد وسائل التأخر والتقويض للفنون.

إلا أن (الفن الأكاديمى) سرعان ما يعود إلى الارتباط بالمجتمعات والطبقات الوسطى في القرن التاسع عشر الميلادى، وليصبح أحد الفنون الرسمية عالميا. وقد ظلت أكاديمية مدينة ميونيخ تحمل الطابع التقليدى الألمانى الرصين.

إلا أن تيارات الفنون الجميلة والتشكيلية قد هاجمت الفن الأكاديمى في شدة منذ انبثاق فجر الرومانتيكية... بل لعل تيارات هذه

الفنون قد وجدت مبتغاها في معارضتها للفن الأكاديمى ونظرياته، حتى انتهت هذه النظريات تماما على يد التيارات الطليعية الحديثة.

وفى الآداب ، يحمل تعبير (الفن الأكاديمى) طابع كل تيار مثالى، لكنه يمكن أن يعطل من تقدم الآداب والفنون.

فن الأكروبات ACROBAT ART

هو أحد فروع فن السيرك. عاش في العصر الإغريقي والعصر الرومانى من بعده فنانون كبار في فن الأكروبات. وهو يعنى فن مهارة الجسد حركة وتطويعا وليونة. حيث تظهر إبداعات الجسد الحركية في العرض المسرحى أو في جزء منه.يتميز فن الأكروبات بغلبة الحركة، والتوازن، والقفز، مستعملا مناضد مطاطية في أغلب الأحيان، وبعض الآلات التى ترفع الفنانين إلى أعلى لإنجاز عمليات القفز أو إظهار توازن الفنان، وقدرته على التعبير الحركى في الفراغ وعلى الأرض. وفى العصر الحديث يستعمل الفن طائرات الهيلوكوبتر لابراز أغراضه وتعبيراته.

فنان التكوين والإبداع ARTIST OF CREATION

هو الشخصية المبدعة التى يقوم على كاهلها تنفيذ التكوين الفنى في كل مراحله أو في بعض منها. وهو الذى يلتزم بالموضوع ثم

بالهدف الذى يرمى إليه من خلال ممارسته لفن من الفنـــون، متحفظـــا على قواعد علم الجمال، لعكسها بطريقة غير آلية أو ميكانيكية.

ويبقى سؤال هام.. من الذى يعكس الحقيقة في الفن؟ وكيفية هـذا الانعكاس؟

بعد التعرف على قضايا النفس وعلاقاتها بفنان التكوين والإبداع. اســــتقرت الآراء علـــى أن الشـــخصية المكونـــة للإبـــداع (باللاتينية PERSONA) هى التى تلبس جلد كل دور أدبى أو مســرحى بسلوكها وتصرفاتها، وبكل ما يتعلق بالإنسان. كان أول المفكرين فـــي هذا المضمار الألمانى جوته. على اعتبـــار أن هـــذه الشـــخصية هـــى الواضعة لبذرة الفكر، وهو التى تسمح لطاقتها الديناميكية بالدخول إلـــى معترك الخلق الأدبى أو الفنى مشاركة وعايشة. وضمن هـــذا الدخـــول تظهر على سطح العمل الفنى علاقة فنان التكوين والإبداع ببيئته، وتأثير ومدى العلاقات في التغيرات التى تطرأ على موضوع العمـــل. حتـــى ليصل الحال بالشخصية المبدعة لتصبح مركز إشعاع وإمداد نفسى هام لكل الانعكاسات التى تقع عليـــها، تعـــرض خلالـــها المخـــتزن فـــي اللاشعور،والمرئى المعاصر الآنى، والتجربة المستفادة، بل وكـــل مـــا يتصل حقيقة بالمجتمع الذى تعيشه.

ويلعب الوعى دورا هو الآخر في تفضيل شخصية المبدع عـــن بقية الشخصيات العادية الأخرى في أى مجتمع كان. إضافة إلى إبـــراز الذات بكل ما تحمله من قوة ومعرفة وعلم وثقافـــة واطـــلاع، تنعكـــس دلالاتها على فهمه واستيعابه للأمور والأشياء، ومدى سلطان الموهبـــة في التكوين والإبداع، وعقلية الفنان في تنظيم خطوات التكوين وخصـب خياله ومداه. ثم، رقة أحاسيسه وملاحظاته اليومية والعادية والخاصـــة، والحواس الخمس لديه بعلاقاتها بالصوت واللـــون والنظـــر والإيقـــاع والشكل.

في النظرة الخارجية لفنون المعمار والنحت والرسم والتصوير تتواجد ملامح مشتركة تعمل على تركيب هذه النظرة من المباشرة، حتى تظهر أمام العين (على حدقة العين) عند فحص هذه الفنون، للوصول إلى التعبير الذى يريده كل فن.

بينما نجد أن الأدب تكمن النظرة الداخلية فيه. وهى نظرة تتأثر بالكلمة والعبارة والمنولوج والديالوج والحوار. ونفس الشئ عند فن الموسيقى الذى يتمتع بالنظرتين الخارجية والداخلية معا، على اعتبار أن الوسائل الخارجية في الموسيقى– والتى ترتبط بالفن – تعمل على تحريك النظرة الداخلية حيث العواطف والأحاسيس.

ويتبع الشعر الأدب كفرع من فروعه في النظرة الداخلية. فالأبيات الشعرية والعبارات تعمل على توليد صورة في النظرة من الداخل، تملأ الفراغات المنتشرة في الأحاسيس بمضمون الصور الشعرية والبلاغية.

يقف فن الموسيقى متمتعا بالنظرتين الخارجية والداخلية– كما سبق الإشارة– لذلك فان النظرة المركبة فيه تختلف عن غيره من الفنون السمعية والبصرية. إن فن الموسيقى هو السهم المباشر لإنسان العصر، يصل إلى النفس مباشرة، رابطا عالمه الداخلى في سهولة ويسر، لأن صور الداخل والخارج تتداخل وتتجدد في كل عرض موسيقى أو أوبرالى.

يُطلق تعبير(التوضيح) على الأنواع والإبداعات الفنية التى تعكس موضوعات العوالم الخارجية في مباشرة. كما أن (فنون التعبير) هى التى تتعرض موضوعاتها مباشرة لتصرفات الموضوعات المتصلة بالمشاعر وعالم الإنسان الداخلى.

تحت تقسيمات فنون التوضيح تقع الفنون التشكيلية برمتها (عدا فنون الزخرفة لغير الأشخاص)، وفن الملاحم(القصائد الحماسية البطولية)، فن الدراما والسينما والرقص والفن المسرحى.
كما تندرج تحت اسم فنون التعبير فنون المعمار والموسيقى والشعر الغنائى.

إلا أن هذه التقسيمات التى أشرنا إليها بين فنون التوضيح وفنون التعبير لا تعدو أن تكون تقسيمات مجازية ونسبية. لأن انعكاس هذا الفن أو ذاك يحوى التقليد والمحاكاة ، وهو ما يجعل الفن ملتزما بالموضوع وبالعقل والهدف والمرام. بل وفى إطار داخلى وخارجى معا في شكل متضافر يصعب معه مرة أخرى قبول هذا التقسيم .

فالتوضيح البحت في عكس صورة من صورة الحقيقة في الحياة بواسطة الفن لا يفيد كثيرا. ففنون التوضيح بوحدها ليست بمستطيعة أن تزاول أهداف الفن. لأنها تصل بهذه الأهداف عندما توجهها للإنسان عبر موضوعاتها. وسواء كانت هذه الموضوعات (منظرا طبيعيا، صورة بورترية) فإنها لن تؤثر بمفردها وبمفرداتها بغير وجود الإنسان الذى يحملها، حتى يصبح (هو) مع فن التوضيح كاشفا ومعبرا عن المعنى الحقيقى لموضوع المادة الفنية التى تتعرض لرأى الفنان وظروفه. بمعنى أن الذى يرى في صور الوجه التى رسمها رمبرانت

بشاعة الوجوه المرسومة فقط، فانه لن يستطيع أن يضع يده وعقله على الاعترافات التى عبّرت عنها هذه الوجوه عن معنى حياتها،وآلامها التى حملت قسماتها. وبالتالى فهو لن يصل في النهاية إلى فنيات هذه اللوحة.

وكما لا توجد هناك فنون توضيحية خالصة، فليست هناك فنون تعبيرية خالصة. فالعالم الداخلى للأحاسيس عند فن الموسيقى لا يُولد من الفراغ الخالى بقدر ما يعتمد كذلك على الوجدان والاعتبارية. الموضوع الموسيقى هو أحد الحقائق الاجتماعية أو الطبيعية، أو هو جزء منها يرتبط بالعالم الخارجى بعلاقة ما. وكلما كان الموضوع مرتبطا بهذا العالم الخارجى في أكثر من خط وأكثر من رباط- سواء كان بالإنسان أو بالمجتمع- كان الموضوع ثريا عميقا وجامعا للمحتوى، وهو ما ينطبق على فن الشعر أيضا. ففى هذا الفن يظهر العالم، وتظهر ذات الشاعر ضمن مواقف حقيقية من الحياة- تماما كما في حالة فن الموسيقى- حيث أحاسيس تنعكس لتقود إلى شئ معين تجاه هذه الحياة وتجاه الحقيقة فيها، وطبعا بحسب أصالة الموضوع. وعلى ذلك نرى فن التعبير يظهر بطريقة غير مباشرة، تماما كما هو الحال عند صورة العالم الداخلى للفنان في فن التوضيح.

لقد مر الصراع بين فنون التوضيح وفنون التعبير في عدة مراحل، استعرضت في نظرياتها الكثير من الآراء والقيم الجمالية، ما بين نظريات في الفن وفى الجمال وتجارب في الحياة ونماذج من الحقائق، ما بين صادق ومزيف، وحقيقى وغير حقيقى. وتعرضت هذه الأحكام للطبيعية والرمزية والتعبيرية والتكعيبية . ثم استقر الرأى الحديث على تسمية أو إمكان تسمية فنون التوضيح والتعبير، بفنون المحاكاة والتقليد وفنون غير المحاكاة والتقليد.

فنون المحاكاة والتقليد IMITATION ART

يتفق النظريون في الفن على أن فنون المحاكاة والتقليد تشـــمل فنون الأدب، التمثيل، الرقص، السينما، الفنون التشكيلية. لأن هذه الفنون – وهى تعكس الحياة في وظائفها- إنما تتضمن بالضرورة مضـــامين درامية كبيرة يعمل الفنان فيها على إبرازها داخل الشكل الـــذى يـــراه مناسبا للتحقيق الفنى. كما يعتبر نفس النظريين أن فن المعمـــار وفـــن الموسيقى ليسا من بين فنون المحاكاة والتقليد لأنهما يستعملان عنـــاصر أخرى في التوضيح والتعبير.

وعلى كل، فليس هناك خط واضح محدد يفصل هذه الفنون عن تلك. وما آراء النظريين إلا اجتهادات تصنيفية للفنون غير ملزمـــة، ولا يجب أن تكون ملزمة حتى لا نركن إلى القاعدة وإلى الروتينية في تقدير الفنون أو الحكم عليها. خاصة إذا ما عرفنا أنّ فن(الزخرفة) مثلا فـــي الفن التشكيلى يحمل بعض علامات فنون غير المحاكاة والتقليد .

فنون الآلة MACHINE ARTS

والمقصود بها، هى هذه الفنون التى تدخل الآلات في صنعها، أو بالاشتراك في جزء من تكوينها حتى الوصول فيها إلى مرحلة الإبـــداع الفنى .

يضع مورخو الفن تحت هذا التصنيف فن السينما، باستعماله آلة التصوير CAMERA في مقدمة وسائله الفنية. وفـــن الراديـــو، وفـــن التلفزيون. وكذا الدرامات التى تدخل الآلات بثقل كبـــير فـــي تكويـــن

محتواها الفنى. مثل درامـــات ايرفيـــن بيســكاتور E. PISCATOR، برتولت برخت B. BRECHT.

كما يعتبر بعض المؤرخين فن الموسيقى الحديث أحـــد فنـــون الآلة، خاصة بعد استعمال الموسيقى لمضخمات الصوت حديثا.

الفهم (التفكير) INTELLIGENCE

أحد المتطلبات الأساسية في التكوين الفنى. والفـــهم أو التفكـــير بالعقل الناضج يعنى خطوة هامة أولى تقود إلى (تحقيق) فكرة التكويـــن الفنى طولا وعرضا. ليس من جانب المبدع الفنى وحده، ولكــــن مـــن جانب الآخرين والمشاهدين والمستمتعين بنفس التكوين.. تحقيقا يشـــمل طبقات وعقليات جماهير مختلفة الثقافة والتربيـــة والتعليـــم والمـــزاج والنشأة، حتى نقطة الوصول إلى المضمون الحقيقى إلى كل عقل وذهن مهما كان مستواه.

ولكى يصل الفهم إلى هذه الدرجة، فان عملية الإيصـــال الفنـــى يجب أن تلبس الرداء الإنسانى العادى،والمنطـــق الســـليم، والطريـــق المباشر والبسيط في تطويع الوسائل والأساليب في الفن .

والفهم على هذه الصورة لا يحبذ استعمال الوسائل الدنيويـــة أو الرخيصة أو الهزيلة الهزلية لأن مثل هذه العناصر من شـــأنها- فـــي حالة استعمالها أو الأخذ بها- أن تقضى على قوة ومســـتوى التكويـــن الفنى فتضعفه وتُقوض من كيانه.

أصل لفظة(فودفيل) لم يهتد اللغويون إليها حتى عصرنـــا هـــذا. هناك تفسيرات أو تكهنات أربع، أقربها إلى معنى اللفظة ما قــــال بـــه اللغوى (رونسار- RONSARD) حوالى عام ١٥٧٠م مــــن أن لفظـــة VAUDEVILLE مشتقة من تعبير VOIX DE VILLE صوت المدينة. وهو يستند فـــي رأيـــه هـــذا إلـــى الأتيمولوجيـــا ETYMOLOGY (الدراسة التى تُعنى بأصل الكلمات وتاريخها بالبسط والتعليل).

دخل الفودفيل إلى عالم المسرح في القرن الثامن عشر الميـلادى في فرنسا عبر مسرحيات البيرلسك BURLESQUE، وهى مســرحيات تحتوى في متونها على الضحك والسخرية والإضحاك والمحاكاة والتقليد (علـــى غـــرار الكاريكاتيريـــة).**تأســـس مســـرح** الفودفيـــل THEATRE DE VAUDEVILLE عام ١٧٩٢م في باريس. وكتب لـــه دراميون شعبيون مثل بيرون، لوساج PIRON, LESAGE وقد تنوعـت أنـــواع الفودفيـــلات، فظـــهرت تراجيديـــا الفودفيـــل DRAME VAUDEVILLE، كوميديا الفودفيل A COMÉDIE VAUDEVILLE، الفُولى FOLIE VAUDEVILLE . كمـــا دخلـــت صـــور عـــروض الفودفيلات في الأوبرا كوميك OPERA COMIQUE.

من أشهر كتاب نوع الفودفيل في القرن التاسع عشر الميـــلادى الدراميون:

١- هملنيسكى M. I. HMELNYICKIJ

٢- بيساريف A. I. PISZARJEV

٣- فوروبيوف N.T. VOROBIOV

الذى كان يكتب تحت اسم مستعار هو لانسكى LENSZKIJ. ويقـــترب

نوع الفودفيل الأمريكى من (الفـــــاريتى VARIETY) الأوروبـــى" أى مجموعة قصيرة منوعة من عدة فنون تعبيرية مختلفة".

فيتوريو جاسمان VITTORIO GASSMAN

من مواليد جنوا GENOVA في ١٩٢٢/٩/١م . ممثل ايطـــالى ومخرج مسرحى. عمل بالتمثيل في السينما الإيطالية.

كان أول نجاح مسرحى له في التمثيل، في (أوبـــرا الشــحات) لجون جاى JOHN GAY.

في عام ١٩٥٤ يؤسس جاسمان فرقة مسرحية خاصة به، ويُعلـم فنون التمثيل للشباب والهواة. تـــزداد أعمالـــه الســـينمائية فـــي عقــد الخمسينيات. لكنه يعود مرة أخرى إلى عشيرته .. الفرقة المسرحية في عام ١٩٦٦م.

تتضمن حصيلة أدواره في المرحلة الأخيرة الدرامات التالية:

١- عربة اسمها الرغبة – تينيسى وليامز

٢- بيرجنت - هنريك ابسن

٣- هملت- وليم شيكسبير

٤- أورستس – فيتوريو ألفييرى.

فيريش مارتى ميهاى VÖRÖSMÁRTY MIHÁLY

شاعر وناقد مسرحى ومؤلف درامـــــى مجـــرى مـــن مواليـــد ١٨٠٠/١٢/١،والمتوفى في ١٨٥٥/١١/١٩م .

بدأ اتصاله بالمسرح في عام ١٨٣٤م عندما قدّم دراما (عرس الدم VÉRNÁSZ) من تأليفه، وهي غير عرس الدم للأسباني فيديركو جارسيا لوركا.

ساهم فيريش مارتي ميهاي في ميلاد المسرح المجرى الحديث. وقد كتب في افتتاح مسرح (بشت PEST) المجرى، المنولوج الذى ألقاه آرباد ARPAD الذى سماه المجريون (صحوة آرباد للمسرح). اعتنت الدعوة بإصلاح المسرح المجرى. ففى عام ١٨٤٣م يُكون فيريش مارتي ميهاى (جماعة النقد الدرامى) لتفحص النصوص الدرامية التى يقدمها المسرح المجرى، ولتساعد على تشجيع الأبحاث العلمية التى تبحث في نظريات المسرح وتطبيقاته.

عمل أيضا بالدراماتورجيا لتقعيد قواعدها العلمية في مجال المسرح المجرى. وفى استناد إلى دراماتورجية ليسنج LESSING ونظرة جوته GOETHE، وفلسفة أوجست فيلهالم شلجل AUGUST WILHELM SCHLEGEL ونظريات الفيلسوف الألمانى لودفيج تيتك LUDWIG TIECK(١٧٧٣- ١٨٥٣م)، التى تشير إلى أهمية التأثيرات اللونية في العرض المسرحي. وتييك يدين الدرامات العاطفية الألمانية التى حملتها الرومانتيكية الألمانية، ورومانتيكيات شيكسبير ومعها الرومانتيكية الفرنسية كذلك، وهو لذلك يقرر في فلسفته طرقا للممثلين، واستكمالا لمناهج طلاب الفنون المسرحية في المؤسسات العلمية.

فيساريون جريجوريافتش بالينسكى VISSARION G. BELINSKI

مؤرخ أدبى روسي، وواحد من المُقعدين لنظريات الأدب والفن في الآداب السوفيتية. اشتغل بالنقد ونظرياته واعتنق مبادئ الفيلسوف

هجل والتي تقول" يأتي تحقيق النظريات أولا في الفنون لتتمكـــن هـــذه الفنون من تحقيق الاستقبال لدى جماهيرها".

إلا أن بالينسكي يتعارض مع هجل مرة ثانية حين يعلـــن فـــي فلسفته" أن الفن من وجهة نظره ليس درجة تطور مؤقتة تجاه الفلســـفة. لكنه المقياس والمعيار الذاتى المستقل لشـــخص الإنســـان وشـــخصية المجتمع." يرى بالينسكى أن على الفنون أن تظهر لتقوم بدورهـــا فـــي التطور التاريخى دون تقييد، وفى ارتباط عضوى مع نظريات التطـــور نفسها.

يتحدث في كتابه (نظرية الفن) عن العلاقة بين الفكر والفن، فـــي أسلوب نقدى علمى لكل من نظريتى الفكر (التفكير) والفن. نابعا من أن بساطة الفن يجب أن تُقدم- وفى التزام- الصورة الواقعية للحقيقة. ثـــم يطالب الفن أيضا بتيارات وأساليب ديمقراطية.

فيفيان لى VIVIEN LEIGH

(١٩١٣/١١/٥- ١٩٦٧/٧/٨م). ممثلة ســـينمائية ومســـرحية إنجليزية. زوجه السير لورانس أوليفييه. بدأت حياتها المســـرحية عـــام ١٩٣٥م. وفى عام ١٩٣٧م تمثل دور أوفيليا OPHELIA فـــي درامـــا شيكسبير (هملت HAMLET) فتصيب نجاحا باهرا. مثّلت مع زوجـــها عدة أدوار ثنائية هامة مثل (ليدى مكبث، ليدى أناّ في ريتشارد الثـــالث، كليوباترا في كل من درامتى شيكسبير أنطونيوس وكليوباترا. ودرامـــا جورج برناردشو قيصر وكليوباترا. كما مثلت دور لا فينيـــا LAVINIA في دراما شيكسبير (تيتوس أندرونيكوس).

حققت بتمثيلـــها دور (بلانـــش ديبـــوا BLANCHE DUBOIS)
في دراما تينيســـى وليـــامز TENNESSEE WILLIAMS المعنونـــة
(عربة اسمها الرغبة – A STREETCAR NAMED DESIRE) نجاحـــا
خارقا، باخراج الفرنسي جان لوى بارو.

فيليبو توماسو مارينيتى FILIPPO TOMMASO MARINETTI

الكاتب الدرامى والمخرج فيليبو توماسو مارينيتى مـــن مواليـــد الإسكندرية في مصر عام ٢٢/١٢/ ١٨٧٦م، والمتوفى فـــي بيلاجيـــو BELLAGIO بإيطاليا في ٢/١٢/١٩٤٣م.

يُعتبر مارينيتى واحدا من مفجرى حركة المستقبلية في المسرح. يعلن عام ١٩٠٩م البيان الأول لحركة المستقبلية. ويتبعه عـــام ١٩١٥م بإعلان البيان الرسمى بأهداف ودوافع المستقبلية في المسرح.

MANIFESTO DEL TEATRO FUTURISTAT.(MANIFEST).

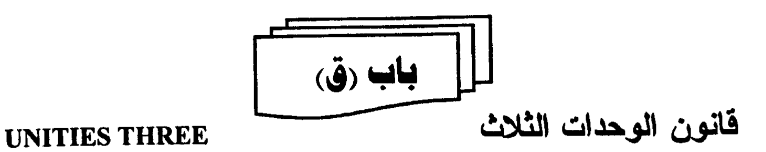
وحتى يدعم الأهداف والدوافع المشار إليـــها، يكتـــب كتابـــة الشـــهير (المستقبلية مسرح تركيبى– TEATRO SINTETICO FUTURISTA) في عام ١٩١٦م، وقد بحث الكتاب فـــي خصـــائص المســـتقبلية فـــي المسرح، وهى احتلال الأحداث والمضامين الدراميـــة لأقصـــر وقـــت ممكن، وبأقل الحوار والكلمات ،وتحديد الحركة والإيمـــاءة GESTURE، في اتجاه مباشر إلى الأسلبة والبساطة، وإعداد المتفرج لحالات القلـــق والاضطراب باستعمال الضغط على أحاسيسه للوصول إلى هذا التأثير، في شكل فنى مفاجئ .

فيودور فولكوف FIODOR VOLKOV

من مواليد كوســـتروما KOSZTROMA فـــي ١٧٢٩/٢/٢٠م والمتوفى في موسكو في ١٥/٤/ ١٧٦٣م . ممثل روسى ومدير فنـــى مسرحى. يرتبط اسمه ببدايات تأسيس القومية في مســـارح روســـيا، وفولكوف واحد من مؤصلى خشبة المسرح الواقعى. أطلق عليه النـــاقد الروسى بالينسكى BELINSZKIJ (أبُ المسرح الروسى).

كون فولكوف في بداية انتمائه للمسرح فرقـــة مســـرحية فـــي ياروسلاف JAROSZLAV. ومن هذه الفرقة تكونّ في عـــام ١٧٥٦م أول مسرح روسى حكومى في بيترفار PETERVAR أدار فولكوف هذا المسرح الحكومى الأول في تاريخ الروسيا حتى وفاته في عام ١٧٦٣م.

تميز في تمثيله بأدوار التراجيديا. ومثّل أغلب درامات المؤلـــف الدرامى الروسى الكسندر باتروفتش ســـوماروكوف ALEKSZANDR PETROVITCH SZUMAROKOV كما مثّل دور هملت فـــي درامـــا شيكسبير المعروفة بهذا الاسم..



قانون الوحدات الثلاث UNITIES THREE

هو القانون الأساسى في الدراماتورجيا الكلاسيكية الفرنسية الذى يتضمن وحدة الحدث، ووحدة الزمان ووحدة المكان. ويطالب بها فـــي غير إنقاص أو إهدار في الدراما والعمل الفنى الأدبى فـــي المســـرح. بمعنى أن تتضمن المسرحية حدثا واحدا، بلا أبيزود أو أحداث فرعيـــة

مجاورة. وأن يتم الحدث المسرحى من بدايته إلى نهايته خلال أربعة وعشرين ساعة فقط .وألاّ يتغير مكان الحدث نفسه.

عُرف قانون الوحدات الثلاث قديما على يد أرسطو. لكن في صورة مغايرة لتحديدات الدراماتورجيا الفرنسية الكلاسيكية، التى كانت أكثر وضوحا. فقد تحدث أرسطو عن وحدة الحدث في قطعية، لا نجدها في حديثه- وبنفس درجات التحديد - عن وحدة الزمان . أما عن وحدة المكان فلم يذكر شيئا.

في عام ١٥٦١م يظهر قانون الوحدات الثلاث في شعر الفرنسى اسكاليجار SCALIGER. ثم سرعان ما تكتمل صورة القانون الفنى عندما يُترجم أرسطو إلى اللغة الفرنسية بعد ذلك.

في عام ١٦٣١م يشير الأديب الفرنسى جان ميريت **JEAN MAIRET** في مقدمة دراماته المعنونة(سيلفانير **SYLVANIRE**) إلى أن الدرامات القديمة قد احترمت قانون الوحدات الثلاث وبخاصة درامات(ترنتيوس **TERENTIUS**) التى يظهر فيها التزامه بهذا القانون. وقد تابع تفسير القانون بعد ذلك بالإفاضة الفرنسى أبيه دوبيناك **ABBÉ D'AUBIGNAC** في عام ١٦٥٧م داخل كتابه المعنون (تدريبات المسرح **PRATIQUE DU THÉÂTRE**).

وبرغم ظهور محاولات التغيير في المكان والزمان والموضوع نقضا لقانون الوحدات الثلاث بدءا من عام ١٦٤٥م من فرق المسرح الايطالى، فان المسارح الفرنسية ظلت لمائة عام أو تزيد بعد ذلك، تتمسك بقانون الوحدات الثلاث في دراماتها وعروضها المسرحية.

قراجوز - قره قوز CARACOZ

يُنسب القراجوز إلى خيال الظل التركى، الذى ظهر منذ القرن السادس عشر الميلادى حسب كتابات المؤرخين. إلا أنه من المرجح أن هذا النوع من خيال الظل كان موجودا قبل ذلك التاريخ.

تكونت الشخصيتان الرئيسيتان في عرض القراجوز من أكثر من مصدر ،ومن عديد من القصص والروايات والحكايات، وهما قراجوز وحاجى. وهما متلازمان في العرض. فإما أن يكونا من أصدقاء السلطان التركى، أو من طبقة الصناع. كلمة (قراجوز) معناها الغجرى ذو العيون السود وأصل مهنته الحدادة. يتكون العرض في خيال الظل من ثلاثة أقسام وتتجسد الشخصيتان في هيئة عروستين تُصنعان من الجلد.كما تحوطهما أعداد أخرى من الشخصيات المساعدة التى تمثل نماذج من الطبقات الشعبية والجنسيات (مثل شخصيات العربى، والأرمنى، واليهودى). وكثيرا ما تعرضت هذه العروض إلى تناول النقد الاجتماعى الساخر، والمرير أحيانا. حتى اضطر الأمر السلطانى التركى إلى منع عروض القراجوز في منتصف القرن التاسع عشر الميلادى. الأمر الذى أسهم في اندثار هذه العروض إلى غير رجعة.

القصد الفنى (العزم) WILL

بتحليل القصد أو(العزم في الفن) نجد أنه يتكون من هدف المضمون وهدف الشكل. وكلاهما يسعى الفنان إلى تحقيقه في صورة

مرضية. قد يكون المضمون طيبا وقد لا يكون. وقـد يُصبح الشـكل المختار واعيا، وأحيانا ما يكون غريزيا.

لذلك، فحدوث الفروقات أمر محتمل في الفن على الدوام. سـواء كانت فروقات طفيفة أم كبيرة... بين العمل أو التكوين الفنى في نهايتـه، وبين القصد الفنى الأول. هذه أمور طبيعية وواردة ولا غرابة فيـها أو مفاجآت . بل هكذا علمتنا حياة التجارب الفنية.

لكن كيف يتم ذلك علميا؟

يحدث ذلك- بالتفسير العلمى- عندما لا تظهر بعـض وحـدات الموضوع أو جزءٌ من المضمون الدرامى خلال التعاون مـع الشـكل المختار. كما يحدث أيضا أن ينحرف التكوين الفنى عند نهاية مطافـه عن الموضوع الأصلى أو المضمون الدرامى، أو عنهما معا. وهى حالة تقع تبعتها على نقص في وعى المنتج الفنان، أو غيابه فـي لحظـات كثيرة عن أوقات التكوين الفنى وتسلسله.

وهناك حالات أخرى يسترد فيها القصد الفنى المعوج اعوجاجه من خلال التكوين،ليعود إلى الطريق السليم النافع، فيضمن- ولـو فـي اللحظات الأخيرة - اعتدال اضطراب العمل الفنى

القصة STORY

القصة أو الملحمة القصيرة. تعبير مأخوذ من الأدب الايطـالى حيث المحتوى من الماضى ومن الحدث الفائت. أحيانا ما يتخلل القصـة بعض الحوار أو الديالوج أو منولوج الشخصية الواحـدة. كمـا يمكـن

للقصة أن تكون آنية حالية ACTUAL، بمعنى كون أحداثها من واقـــع الحال.

يعود بنا التاريخ إلى قصص شعرية ظهرت في عصر النهضـــة الأوروبى وبعدها نحت القصة إلى النثر واتخذته طابعا لها.

وتاريخيا، نتعرف على قصـــص هـــيرودوت HERODOTUS المؤرخ اليونانى أب التاريخ (٤٨٥- ٤٢٥ ق.م) ،وعلى قصص القرون الوسطى، والقصص الهندية القديمة، والقصـــص العربيـــة مـــن أبـــرز المرحلة الأولى للقصص القديمة.

تطورت القصة في عصــــر النهضـــة الأوروبـــى، إذ حفلـــت بموضوعات البطولة والخيال والوهم وحوادث خارقة وغـــير واقعيـــة. وهو ما يتضح فى أدب الفروسية والفرسان. وأعظم القصاصين من هذه الفـــترة هـــم بوكاشـــيو، نافـــارى، مـــارجريت، ســـرفانتس G. BOCCACCIO, NAVARRAI, MARGRET, M. CERVANTES.

يُعتبر القرن التاسع عشر مرحلة هامة في تطور القصة العالمية. إذ ارتكزت القصة الجديدة آنذاك على البطولة المفرقعة،والتخفف مـــن راوى الأحداث.. كما دخل الديالوج في الحوار النثرى للقصة، وســلّحها بالعوامل النفسية تارة، وبالشخصيات مجسدة تارة أخرى. وهو ما حطـم كثيرا من السدود وقلّص من الفروقات الأدبية بين القصة والرواية، حتى أن تسميات جديدة أطلقت على هذا النـــوع مـــن الآداب عـــرف باسـم (الرواية القصيرة).

القصة الشعرية نوع من الأنواع الشعرية. وعادة ما يكون موضوعها أكثر اتصالا بالحياة اليومية منها عن الحياة نفسها. لكنها- أى القصة الشعرية- تفوق هذا النوع الثانى.

والعروض التى تقام على القصص الشعرية لا تجنح إلى التفصيل أو الاسترسال. وهى لذلك أكثر حلولا من القصيدة الروائية.

هناك قصص شعرية ضاحكة،وأخرى واقعية،وثالثة تأخذ شكل الحكايات.

عُرفت القصة الشعرية في القرن التاسع عشر الميلادى،وكانت موضة عند الشعراء الرومانتيكيين . وهى موجودة بغزارة في أعمال أدباء وشعراء تلك الفترة.

وفى القرن العشرين تدخل القصة الشعرية دور تجريب جديد يحقق لها بعض النجاح العادى بين الأنواع الأدبية الأخرى.

قصيدة غنائية (نشيد) ODÉ

الأصل اليونانى للتعبير **ODÉ**. وهى نوع عاطفى غنائى. تُكتب القصيدة الغنائية شعرا بأسلوب فخم لموضوع من الموضوعات الكبيرة، مثل السلام الوطنى أو القومى أو الجمهورى للدولة. وفى شكل ترتيلى **HYMNAL**.

استُعملت (القصيدة الغنائية) في المديح الديني. وتقريبا على نفس النسق الذى كانت عليه مدائح الإله ديونيزوس في العصر اليوناني القديم، والتى كانت تتمثل في أناشيد وأغاني الكورس القصائدية.

على ما تقدم، تنتمى (القصيدة الغنائية) إلى أقدم الأشكال الشعرية في الأدب، وهى ثابتة تاريخيا في الأناشيد الهندية القديمة المعروفة باسم (ريجفيدا RIGVEDA) أو في الغنائيات الشعرية المصرية، وفى أناشيد وقصائد هوميروس الغنائية عند اليونان القدامى وكذا فىأعمال شعراء القصيدة الغنائية في القرون الوسطى بالأناشيد اللاتينية وأبطالها هيلاريوس، أمبروزيوس، برودنتيوس

HELARIUS, AMBROSIUS, PRUDENTIUS.

تختلف القصيدة الغنائية عن نوعى الديثرامب والرابسودى . لكنها تصبح ولع كتاب القرن التاسع عشر الميلادى بعد تطورها ورقيها. ومن الرومانتيكيين المولعين بالقصيدة الغنائية نذكر هيلدرلين، ووردز وورث، كيتس، لامارتين، هوجو

J. HOLDERLIN, W. WORDSWORTH. J. KEATS, A. LAMARTINE, V. HUGO.

قومية الفن ART NATIONALITY

قومية الفن تعنى الخطوط الرفيعة أو الدقيقة التى يمكن أن تظهر في عمل فنى داخل أى فن من الفنون، سواء في مضمونه أو في شكله. وتعتبر هذه الخطوط وطنية لخدمة الوطن إذا ما نبهت إلى موضوعات اجتماعية عن حياة الشعب ، أو جاءت متضمنة لروح الشعب، أو جامعة

لثقافته أو تراثه أو معالجة وعاكسة لقضاياه الحية السائدة ،وقت خـروج التكوين أو العمل الفنى.

يكون هذا الاتصال في العمل بإبراز الحقائق الاجتماعية التـــى تقدم حلولا لمشكلات أفراد الطبقة الشعبية وغالبية الجماهير، من خـلال محركات أدبية أو درامية أو فنية أو تشكيلية أو تطبيقية. محركات تتسم بصفة الأصالة القومية أو الوطنية. كما يتحقق الاتصال بواسطة طـرح وإبراز العادات والتقاليد والأحوال وحركـــة أيـام الأسـبوع العاديـة والمعتادة. وهو ما من شأنه أن يُحّول الآداب والفنون إلى لغـة قوميـة وأشـكال شـعرية وطنيـة،وعلامـات معمـار ترتبـط بـــالمجتمع والتاريخ،وبعادات المجتمع وحاجاته، ويطبع بالوطنيـة والقوميـة فـي النهاية إبداعات فنون كالرقص والمسرح والموسيقى وغيرها.

هذه المسحة القومية يمكن أن تستمر في العطاء. حين يستعير فن من فن آخر بعضا من ملامحها لاستعمالها ،ولكن باللغة المناسبة لـــها، وفى الأسلوب الذى يتوافق وطبيعة الفن الآخر. على غرار تأثر القـارة الآسيوية بالفنون القومية للهند والصين.

يُعتبر الألمانى ليسـنج **LESSING** أول الداعيـن إلـى قوميـة الأدب،كما لا يمكن جحد محاولات الرومانتيكية فـي التركـيز علـى خصائص القومية كهدف من أهداف الفن الرومانتيكى، حتـى قادتـهم محاولاتهم هذه إلى الإسراف. وهو ما دعا الناقد الروسـى بالينسـكى **V. G. BELINSKI** إلى الهجوم على وجهة النظر التى تنادى بــإعلاء القومية مُعقبا" إن قومية الفن ليست وساما أو(ميدالية) بقدر ما هى أحـد المهمات التى لا يستغنى عنها أى تكوين فنى يخدم مجتمعه".

قوة التعبير CONTENT OF EXPRESSION

المقصود بقوة التعبير كثافة المحتوى. وأى فنان مديـــن للشـــكل الفنى الذى يختاره للتعبير عن مضمونه الدرامى والفنى. كما يصبح هو المسئول عن نوعية وقوة التعبير وصولا إلى الهدف.

تكمن متطلبات (قوة التعبير) في أصل وفكرة العمل الفنى، وفـــي مقومات لفت النظر إليه، وفـــي نوعيـــة التقنيـــة المختـــارة لعرضـــه والمستعملة في عملية التعبير ذاتها. وهى نقاط أساسية لضمـــان تعبـــير قوى ونافع. وكل ضعف في عنصر منها يؤثر بالضرورة علـــى قـــوة التعبير نفسه.

القياس الفنى ARTISTIC MEASUREMENT

القياس الفنى هو ميزان العلاقة الداخلية للتكوين الأدبى أو الفنى. وهو إضافة إلى ذلك يشـــمل علاقـــات الأجـــزاء الصغـــيرة بعضـــها بالبعض.وهو الأساس للمعيار المتوازن بين عناصر الشكل والمضمون. يظهر (القياس الفنى) عادة في الإيقاعات، والتوازن والتعادلية.

تتمركز علاقات المضمون مع القياس الفنى في عناصر المبادئ والأخلاقيات والفضائل والأهداف الاجتماعية والإنسانية، فـــي محاولـــة لتثبيتها في المضمون عبر قياس منضبط لا يخل. وكلها قضايا تتناولـــها الأعمال الكبيرة في الفن والأدب، وتخرج بصنع الفنان وفنه وفى رويـــة وانسجام،وداخل صفات إنسانية الشكل، وتدحض كل القوى المتصارعة مع الإنسان، فلا تستطيع هذه القوى أن تحدد أو تحد من هوية الشخصية في الأدب أو في الفن.

تاريخيا، عُرف القياس الفنى منذ العصر القديم، وفــى عصــر النهضة ، وهو قائم حتى وقتنا هذا في التشكيلات الأدبية والجمالية.كمــا هو مقضى عليه أو كان مقضيا عليه في عصور المسيحية المتقدمة،وفى فنون الشرق، وفى فترات الفساد والانحطاط.

كان بوليس **POLIS** اليونانى أول الباحثين في القياسات الفنيــة. وقد قعدّ جوانب حرة للقياس وعمليتــــه، ملاحظــا التطــور المنســجم والمتوافق،وطبيعة التطور، حتى لا يصل محملا بالمفاجآت والانتفاضات غير الطبيعية.

وكان أرسطو هو الآخر من بين المهتمين بعملية القياس الفنـــى، وهو ما يظهر في أعماله وتراثه الأدبى والنقدى.

إلا أن عصر النهضة يُدخل تطورات هامة على (القياس الفنـــى) حينما اعتبر (الجمال) أحد القواعد الرئيسية لوجه (الفن). وما الجمــــال في تفصيلاته إلا خصائص الإيقاع، التوازن، والتعادلية فـــي العنـــاصر الأدبية والفنية.

القيمة الفنية **ARTISTICAL VALUE**

القيمة الفنية هى إحدى المراتب الجمالية والفلسفية والتى يصعب تصنيفها أو تقديرها، لقابليتها للآراء والمتناقضات.

بدأ البحث في علم القيم متأخرا، باعتباره علما يبحث فـــي قيــم الأخلاق والدين والجمال **AXIOLOGY**.

يعتبر لوتز **H. LOTZE** أن فلسفة القيمة لا ترتكز فـــي بحثــها على المتطلبات، بقدر ما هى حكم الذوق على الشىء من واقع الممارسة

والخبرة، والرأى المحتوى على مضمون دقيق . وهو ما يعنى أن القيمة ليست هى الحقيقة، ولا هى واقع ما نحكم عليه، بقدر ما تكون كامنة في مكان علوى شاهق يسميه لوتز (ما بعد وفوق الحقيقة). على هذا يكــون مصدر القيمة داخلنا، لأنه لا ينبع أبدا من الخارج ولا من الواقع.

وهى نفس النظرة الفلسفية التى يراها في تحليل القيمة الفنية كـلى من فندلباند، ريكار، بيهم

W.WINDELBAND, H. RICKERT, K. BÖHM .

أما فيتانى **VITÁNYI** فيرى أن العمل الفنى هو عمل جــامع موحــد، وهو ما يصفه بالصعوبة الحقة ويبعده عن السطحية. وهو يضع مكــان القيمة الفنية في نظرته للكل وليس للجزء. كما أن حكمها يأتى نتيجــة النوعية وليس نتيجة الكلية (أى النوع لا الكم).

يرتبط القياس الفنى ارتباطا وثيقا بالوظيفــة الاجتماعيــة للفــن وبمضمونه وشكله، وبما يقدمه كل مــن المضمــون والشــكل لخدمــة المجتمع والجماهير. إذ كلما ساعد الفن التطور الاجتماعي في مكان ما، كان فنا جيدا ونافعا... وكلما عظمت قيمته الفنية في نهاية الأمر.

إن كلا من مجال الفن ومجال اللافن داخل العمل الفنى يتضــح في سهولة ويسر. ففى الأول (الفن) يظهر مضمون واع يعكس واقعا أو شيئا محددا لا يمكن الخطأ في تحديد معالمه. وفى الثانى (اللافن) نــرى أن الفن الجيد لا يقبل بالعموميات أو التعميمات، أو الشخصيات العاديــة غير الدرامية، حتى ولو كانت جميلة في بعض الأحيان، لأنها تظــل - مع ذلك- خاوية من المضمون.

الكابوكى KABUKI

مسرحية غنائية راقصة. والكابوكى هو واحـــد مـــن الأنـــواع الشعبية اليابانية التى تمثل فن التمثيل القومى اليابانى.

بدأت إشعاعات المسرحية الكابوكية في القـــرن الســـابع عشـــر الميلادى، في شكل بدائى من البانتومايم الغنائى الراقص الذى تقطعـــه مشاهد مسرحية كوميدية. وطبقا للمعتقد التاريخى تنهض راهبة تســـمى (أوكونى- O- KUNI) لترقص رقصة بنفس الاسم (أوكونى) تســـاعدها شخصية أخرى،هى (كييوتو - KIJOTO)على شاطئ النهر، ليجمعـــان الهبات من أجل تجديد أحد المعابد .

وسرعان ما نمت الكابوكى بإضافة عناصر فنية أخـــرى، مثـــل الطبلة والفلوت والجيتار في وقت متأخر بعد ذلـــك. قدمـــت عـــروض الكابوكى في العاصمة إدو EDO(طوكيو اليوم) . في البدايـــة تكـــون العرض من العناصر النسائية. ثم قام الرجال بأدوار الكابوكى بعد ذلـــك في مسرح العاصمة، الذى كان قبلة طبقة التجار والصناع.

تراجعت الكابوكى خلال القرن الثامن عشـــر الميـــلادى أمـــام ازدهار مسرح العرائس في اليابان. لكن مسرحية الكابوكى سرعان مـــا عادت إلى مكانها من الانتشار الشعبى على يد الممثلين إتشكافا دنجورو (١٦٦٠- ١٧٠٤م) ICSIKAVA DANZSURO، ســـاكاتا توجـــورو (١٦٤٥- ١٧٠٩). الأول في دور البطل النموذج، والثـــانى فـــي دور البطل الغنائى الشعبى LYRIC.

تتكون خشبة المسرح الكابوكى من سقف يتخذ مكانه أعلى خشبة المسرح. ولم تكن صالة الجمهور أكثر من مكان فســـيح مســـور. ثـــم

تطورت هذه الخشبة السطحية التى جرى عليها عرض الكابوكى إلى تخصيص ستار للمقدمة، وإلى ابتكار ممر يفصل بين الجماهير. هو عبارة عن طريق محاط بالورود في جانبيه الأيمن والأيسر. هذا الممر الذى كان يعرف باسم (هانا متشى HANAMICSI). كانت الفرقة الموسيقية والكورس تؤديان عملهما فوق خشبة المسرح.

في بداية الكابوكى، لم تكن هناك مناظر لكنها وردت في وقت متأخر عن البداية. وترمز الأزياء وألوان دهان وجوه الممثلين وتسريحة الشعر إلى خصائص تجميلية وزخرفية خاصة في العرض الكابوكى. وغالبا ما يكون المضمون الدرامى للمسرحية الكابوكى أمثلة قديمة أو معتقدات، أو مغامرات ذات طابع يابانى محلى أو موضوعات تاريخية قديمة.

كارل هاينز مارتن KARL HEINZ MARTIN

مخرج مسرحى ألمانى، ومدير فنى للمسرح، (١٨٨٨/٥/٦- ١٩٤٨/١/١٣م). عمل بالإخراج المسرحى قبل الحرب العالمية الأولى في فرانكفورت أ.ماين FRANKFURT AM MAIN. ثم يؤسس في برلين المسرح التعبيرى الأول.. DIE TRIBÜNE. في عام ١٩٢٨م يبدأ في إدارة مسرح فولكس بيهن في برلين VOLKSBUHNE. ويعود إلى مهنة الإخراج في مسارح برلين وفيينا بالنمسا ما بين عامى ١٩٣٣، ١٩٤٥. ومن عام ١٩٤٥م حتى عام ١٩٤٨م يدير مسرح هابل HEBBELTHEATER في ألمانيا بمدينة برلين.

ينحاز في إخراجه لطريقة الإخـــراج عنـــد الألمـــانى إيرفيـــن بيسكاتور ERWIN PISCATOR. ويلتزم بالنظرة السياسية في مفـــهوم الإخراج المسرحى. أهم أعماله في الإخراج:

١- موت دانتون - بخنر
DANTON TOD, GEORG BÜCHNER.

٢- فرانسيسكا- فيديكند
FRANCISKA, FRANK WEDEKIND

٣- أوبرا الثلاث بنسات- برخت ، فايل
DIE DREIGROSCHENOPER, BRECHT- WEILL

٤- النساجون- هاوبتمان
DIE WEBER, GERHART HAUPTMANN

كارل ماركس KARL MARX

(١٨١٨- ١٨٨٣م)

أول الكلاســـيكيين فـــي تـــاريخ الماديـــة (الماترياالية MATERIALISM)، وأحد قادة الحركة العمالية العالميـــة في القرن التاسع عشر الميلادى. وكارل ماركس بمشاركة من أنجلـــز F. ANGELS قدما علم الاجتماع الخاص بنظريتهما.

بحث ماركس أثناء دراسته الجامعية في العلاقة بين تاريخ الأدب وبين التربية وعلم الجمال الكلاسيكى الألمانى. كما تعرض عام ١٨٣٠م لتجارب النثر والشعر والدراما.

الكاريكاتيرية هى التكبير والتشويه، وإعطاء صـــورة ســاخرة تهكمية للتعبير الفنى فىالفن. وهى بالنسبة للأشخاص أو الشـــخصيات الدرامية تعنى تضخيم وتهويل سلبياته، لإعادة إظهارها فـــي صـــورة مضحكة غريبة من جديد.

تتعرض (الكاريكاتيرية) لذلك لتغيير طارئ يرتكز على إخــراج ملامح الوجه، تكوين الجسم، تغيير الأحجام الطبيعيـــة فيمـــا خلقـــه الله سبحانه وتعالى، وتحوير الملابس. وتلتزم كـــل هـــذه العنــاصر فـــي وضعيتها بالسخرية والتهكم الذيْن يسيطران على الصورة وعلى المظهر معا. وتستعمل مثل هذه الصور في العادة في الشخصيات الكوميديـــة أو الساخرة لإنشاء موقف مفاجئ أو الوصول إلى الضحـــك عـــبر هـــذه الشخصيات.

وحسبما يذكر المؤرخون القدامى، فان هناك دلائل على وجـــود وظهور الكاريكاتيرية في الفن التشكيلى في الفن المصرى القديم، وعلى ازدهارها في العصر الكلاسيكى القديم بعد ذلك. اســـتنادا إلـــى بعـــض صور المزهريات والقارورات التى اكتُشفت فيما بعد .

تظهر الكاريكاتيرية في الفن المسيحى في صـــورة الشـــيطان. وتتجه في القرن السادس عشر الميلادى ضد الكنيسة، كما تظـــهر فـــي أعمال بروجيل **P. BRUEGEL** التى تمتلئ وتنضح بالساتيرية الشـــائعة. كما تحتل الكاريكاتيرية مكانها في القرن السابع عشر الميلادى كرســـوم إيضاحية لآداب الرواية.

وفى العصر الحديث تدخل الكاريكاتيرية إلى مجالات الدعايـــة والسياسة والسخرية من الزعماء والطبقات والمجتمعات، داخل مهمـــة ترشيدية أحيانا.

إلا أنها لا تحمل عناصر فنية أصيلة مـــهما ادعـــى راســـموها ورساموها أو المشتغلون بفنونها. رغم اعترافنا بتأثيراتها المباشرة على الجماهير.

كوميديا الدموع COMEDIE LARMOYANTE

أصل هذا النمط من الكوميديا مأخوذ عن قصـــص المواطنيـــن الإنجليز، الذى مثل موضة شديدة الانتشار في أدب القصة الإنجلـــيزي. وقد انتقلت كوميديا الدموع إلى خشبة المســـرح، مســـتهدفة محـــاصرة عناصر الكوميديا في خلفية الدراما منذ عـــام ١٧٤٩م فـــي المســـرح الفرنسى.

تتكون كوميديا الدموع من المشاعر الغالبة المسيطرة المهيمنـــة على المواقف المسرحية، ومن الفضائل والعفة والطهارة، ومن إنكـــار الذات.

يعزى ظهور هذا النوع من الكوميديا وانتشاره في المسرح على يد الفرنســـى نيفيـــل دو لاشـــوس NIVELLE DE LA CHAUSSEE (١٦٩٢- ١٧٥٤م) وأبـــرز كوميدياتـــــه هـــــى (الحاكمـــة LA GOUVERNATE أو FAUSSE ANTIPATHIE)

ويطلق الإنجلـــيز علـــى هـــذا النـــوع (الكوميديـــا العاطفيـــة SENTIMENTAL COMEDY)،وأشهر كتابها كولى كيـبر COLLEY CIBBER (١٦٧١- ١٧٥٧م) الممثل والدرامى الدانمـــاركى الأصـــل

الإنجليزى الجنسية، الذى قدم كثيرا من دراماته على مســـرح درورى لين DRURY LANE THEATRE. وقد أطلق ليسنج على هذا النوع اسم WEINERLICHES LUSTSPIEL.

كوميديا الفن (كوميديادى لارتى) COMMEDIA DELL'ARTE

الكوميديا دى لارتى، كالتعبير بالإيطالية، هى مسرحية مرتجلــة نشأت في منتصف القرن السادس عشر الميلادى، واستمرت لمائتى عام وتزيد. وكانت خلال هذه الفترة هى النوع الممثل لشكل فن التمثيل فــي ذلك الوقت..أى الشكل الرسمى للتمثيل.وهو الذى كان يقدم في المسارح للجماهير والعامة. وإلى جانب الكوميديـــا دى لارتى، كان هناك نوع أدبى خاص يكتب لجماهير البـــلاط ورجـــال الدولـــة، يعـــرف باســـم (كوميديا أروديتا- COMMEDIA ERUDITA).

قامت الكوميديا دى لارتى على عدة مواقف مســـرحية محـــددة قبلا، وبلا حوار تفصيلى بل يحتل الارتجال من جانب ممثـــل الـــدور الجانب الأعظم في العرض. ويكفى أن يعرف عدد من ممثلى المشـــهد الحادثة الدرامية فقط، ليؤلفوا- ارتجالا- في كل ليلة الحوار المناســـب تقريبا لهذا المشهد (CANOVACCIO) وهو المشهد الذى كـــان يعتـــبر حجر الزاوية في كل ما يأتيه الممثلون المرتجلون من أعمـــال وأقـــوال وحوار ونكات وقفشات وحركات (LAZZI). وما مـــن شـــك أن هـــذا الحوار المرتجل في الكوميديا دى لارتى كان يعتمد على المســـرحيات الأخرى، وعلى الرواية وكُتابها في الكثير. طبيعى أن الارتجال في كـــل عرض للمسرحية الواحدة قد أوجد اختلافا في كل عرض. لكـــن تبقـــى

الحادثة الرئيسية أمام المرتجلين هى مناط القول والحركة فـي أعمـال الكوميديا دى لارتى.

تتكرر نماذج الشخصيات في هذا النوع.. أى أنـها شـخصيات دائمة(TIPI FISSI) في كل مسرحية إلى أخرى. وعـادة مـا تكـون الشخصيات على الوجه التالى

١-الشيوخ أو العجائز البخلاء (رجل وإمرأة) يقفا في وجـه الشـباب والحب. وفى النهاية ينتصر الشـباب علـى البخـل والشـيخوخة وأفكارهما. هذه القيمة مستوحاة أو هى مسـتدعاة مـن كوميديـات بلاوتوس PLAUTUS التى تمثل الأصل في الأحداث. وأول الممثلين لشخصية الشاب العاشق في الكوميديا دى لارتى هو الممثـل بـالكو BEOLCO

٢-شخصية روزانت RUZZANTE

٣-شخصية بريجيلا BRIGHELLA، وهى شخصية كوميدية شـعبية تتحدث باللهجة المحلية، عادة ما تظهر في دور الفـلاح أو الخـادم، الذى يبعث الضحك والسرور في عالم العظماء والمترفين.

وفى فينيسيا VENICE نعثر علـى شـخصيات أخـرى مـن شخصيات الكوميديا دى لارتى. مثل بنتالون PANTALONE الكوميدى العجوز، المتحدث باللهجة المحلية الغنى الشحيح، المريض الشاكى على الدوام من شبح الشيخوخة. لا يغير رداءه الأسود وطاقيته السوداء أبـدا. وهو نفس النمط الذى نجده مؤخرا عنـد الدرامـى الإيطـالى كـارلو جولدونى CARLO GOLDONI (١٧٠٧- ١٧٩٣م) في مسـرحياته المكتوبة والمحررة خطأ. وعجوز آخر مشابه له، هو العجوز البولونـى (من بولونيا BOLOGNA) مثل شخصية الطبيب دوتـورى DOTTORE المتحدث بلكنة اللهجة، وغالبا ما تكون شخصية القانونى التـى تخلـط حينئذ بالكثير من التعابير اللاتينية في حوارها. هذا الطبيب المضحـك

المتعالم الذى يؤذى مرضاه بوصفات طبية تزيد من مرضهم وآلامـــهم في الواقع. وهى نفس الشخصية التى نعثر عليها مؤخرا فـــي مســرح موليير، وبخاصة في درامته (طبيب رغم أنفه MÉDECIN MALGRÉ IUI). وهو وسط ردائه الأسود وياقته البيضاء، يتمتع بـــأنف شـديدة الاحمرار تكشف عن حبه للخمر وإدمانه له.ومن بين بقية الشــخصيات تضطلع شخصية (زانى ZANNI) بأهم الأدوار. وعـــادة مـــا تحتـوى المسرحية على شخصيتين لزانى.الأولى ذكية حادة الذكاء والثانية غبيــة للغاية. والشخصيتان عادة ما يكونان في خدمة ومساعدة الشباب ضـــد صراع العجائز، أو صراع الأجيال منذ القدم إن شئت أن تقول. تتحـدث الشخصيتان بلهجة الشمال الايطالى، وبلكنـــة برجـامو BERGAMO تحديدا. زانى الأول أحيانا ما يحمل اسم بريجيلا BRIGHELLA خبيث وذكى وصعب المراس، ولُد ليحب مقالب الحياة ومخاطراتـــها. يحــب المال والخمر والنساء، ويحب سيده إذا ما نفذ لـــه مطالبـــه الشــخصية وغاياته الذاتية الخاصة. وهو لا يعبأ بما يسمى الضمير أو المتـــاعب. وهو مستعد لأن يفعل كل شئ في سبيل تحقيق غاياته الدنيوية، ولو أدى الأمر به إلى السرقة والنصب والاحتيال. وهو الأصل في شـــخصيات عُرفت فيمـــا بعـد باسـم اسـكابينو SCAPPINO، فرانـك تريبـا FRANCATRIPPA، بوراتينو BURATTINO.

أما شخصية زانى الثانى، وهى النقيض لزانى الأول. فإننا نجدها مؤخرا في شخصيات تجسدت في أعمال الكوميديـــا دى لارتـــى عنـد أرلكينو ARLECCHINO الشخصية الجائعة طوال عرض المســرحية، الضاحكة المباشرة العفوية ، التى تحس بالعطش إلى الشراب بين لحظة وأخرى، الشخصية الساذجة تفكيرا وتصرفا. ويشتهر الممثل الإيطـــالى دومنييكو بيـــانكوليلى.DOMENICO BIANCOLELLI بتمثيـل هـذه الشخصية القوية فـــي الكوميديـــا دى لارتـــى. شــخصية ذات وجـــه

عابس، مغُبر، تحمل على جسدها بقية من ملابس مهلهلة تضعـــها فـــي صف الخدم المساكين الذين لا ذنب لهم في البؤس والشقاء. وهى صورة حقيقية لفلاحى برجامو، إضافة إلى كونها صورة شعبية كذلـــك. وهـــو السبب الذى أطال في صورة هذه الشخصية في المسرح الفرنسى أيضا.

انتكست الكوميديا دى لارتى انتكاسا ملموسا في منتصف القرن السابع عشر الميلادى،وبدأت طريق الانحدار، عندما انتعشت في إيطاليا المسرحيات الغنائية الموســـيقية فـــي (تيـــاترو لـــيريكو- TEATRO LIRICO).وانتقل إلى هذا النوع الجديد كثير من ممثلى الكوميديـــا دى لارتى. ومع أن هذا النوع الجديد قد انبثق أصلا من أصول الكوميديـــا دى لارتى، إلا أنه كان أكثر شعبية وأكثر التصاقا بالجماهير.وعندما قام كارلو جولدونى في عام ١٧٤٠م بإعلان الحرب الدرامية بكتابة دراماته التى اتسمت بجوهر كوميديا الفن، لكن في مشـــاهد وفصـــول منظمـــة ومرتبة تَرتيبا دراماتورجيا سليما، انتهى فصل طويل دام لمائتى سنة في تاريخ المسرح الأوروبى والعالمى، وأعنى به الكوميديـــا دى لارتـــى المرتجلة. أو الأنواع التى كان يُعتقد أنها الكوميديا دى لارتى، حســـب الاكتشافات الجديدة للأستاذ الدكتور سيكاى جيرج فى كتابه الحديث (علم اجتماع المسرح).

الكلاسيكية CLASSICISM

أقدم المذاهب الفنية وأعتدها. من السهولة العثور عليـــه وســـط فنون المعمار والفن التشكيلى والأدب والمسرح .وهو مذهـــب أساســـه القاعدة المعروفة الوحدات الثلاث (الزمان، المكـــان، الموضـــوع فـــي المسرح)، والهدوء، التقيد،التوازن، عظمة الشأن، نبالـــة الشـــخصيات الدرامية. لذلك تبدو محصلاته (كلاسيكية) الطابع.

والكلاسيكية هي إحدى تيارات فنون المعمار الأوروبيـــة فـــي القرن السادس عشر الميلادى إبان عصـــر النهضـــة. حيـــث دعـــت الكلاسيكية إلى حفظ وإصلاح المبانى القديمة للحفاظ على(كلاسيكيتها). وروائع المعمارى أندريا باللاديو **A. PALLADIO** الدليـــل علـــى مـــا نقول.

وهى نفس الصورة التى انتشرت في فرنسا في القـــرن الســـابع عشر الميلادى على يد بيرول **CL.PERRAUL**، وبين القرنين الســـادس عشر والثامن عشر الميلاديين في إنجلترا في أعمـــال جونـــز ، فـــرن **I. JONES, CHR. WERN** وبين بدايات القرنين الثامن عشر والتاســـع عشر الميلاديين-وعلى مدى قرن بأكمله- تنتشر الكلاسيكية في قـــارة أوروبا،وبعد جهود رائعة خرجت بما سمى الكلاسيكية الجديدة.

وتاريخيا، انفجرت الكلاسيكية القديمة أولا في روما العاصمـــة الإيطالية.ولم يقتصر انفجارها على يد الإيطاليين وحدهم، لكن الأجـــانب الذين كانوا يتلقون العلم في روما قاموا بنصيـــب وافـــر فـــي ميـــلاد الكلاسيكية .

كان فنكلمان **J. J WINCKELMANN** أول من استعمل تعبير (الكلاسيكية) معارضا به فن الباروك. وكان ديديرو في فرنســـا علـــى موعد معه من خلال أعماله النقدية والفلسفية الشهيرة المتضـــادة هـــى الأخرى مع فن الروكوكو.

وفى المعمار،عمدت الكلاسيكية إلى إنجاز أعمال بنائية جديـــدة نتيجة تقدم الطبقة المتوسطة ، إلى جانب نمـــاذج المبـــانى التاريخيـــة التقليدية مثل المعابد والقصور. واحتوت هذه المبانى علـــى المتـــاحف والمسارح والمكتبات والمصارف والبرلمانات واستطاع فن المعمـــار أن يتطور في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا وألمانيا خلال تلك الفترة.

تخرج الكلاسيكية في فن النحت متضمنة الحلول التكوينية،وعلى الرشاقة والأناقة واستعمال الرخام.

وفى الآداب، فان تعبير الكلاسيكية يعنى ثلاثة أنواع. آداب العصر اليونانى القديم والآداب الرومانية، ثم النوع الثانى التابع.. وينتمى كُتابه إلى الكلاسيكيين الأوائل. والنوع الثالث ،وهو ما يطلق عليه أعمال الكلاسيكيين العالميين الكبار في الأدب العالمى.

وعلى هذا ، فان تعبير (الكلاسيكية) في الأدب يعنى الكُتاب القدامى. كما يعنى التعبير أيضا تيار الكلاسيكية الذى ساد في القرنين السابع عشر والثامن عشر في فرنسا والمعروف باسم (الكلاسيكية الجديدة).

ازدهرت الكلاسيكية الجديدة في عهد الملك لويس الرابع عشر ملك فرنسا. نتيجة اتجاهها إلى الطبقات الوسطى لاثبات وجهة نظر تسمى(القصر والمدينة) .في محاولة للتقريب بين الطبقات بعضها البعض ، وفى استنارة بالإنسانية الخلاّقة ،ومن خلال الدرامات الكلاسيكية الفرنسية التى تمسكت بقواعد أرسطو (الزمان، المكان، الموضوع) أى التى تنص على توحيد الحدث وزمنه أيضا ليدور خلال أربعة وعشرين ساعة، بغية تحقيق الإيهام الكلاسيكى فىالدراما. وقد تحققت وجهه نظر الفرنسين هذه في أعمال الأدباء والدراميين راسين، موليير، لافونتين، بوالو

J. RACINE, J. MOLIERE. J. LAFONTAINE , N. BOILEAU.

وفى القرن الثامن عشر بعد ذلك على يد كل من فوليتر، ديديرو

PL. VOLTAIRE, D. DIDEROT.

وتنتشر نماذج الكلاسيكية الجديدة في انجلترا بزعامة درايدن، بن جونسون، سويفت، بوب **J. DRYDEN, B. JONSON, J. SWIFT, A. POPE**

ثم تتوسع الكلاسيكية الجديدة عالميا، ويتبناها في ألمانيا جوتشد، ليسنج، جوتهL. GOTTSCHED, G. E. LESSING, J. W. GOETHE
ثم ألفييرى، جولدونى في إيطاليا V. ALFIERI, C. GOLAONI

كباريت CABARET

لا نقصد التعريف الشائع (الكباريه) الذى يعنى الحانة أو الملـهى أو المطعم الذى يقدم البرامج الغنائية أو الراقصة.

لكننا نعنى (الكباريت) العصرى الذى اتخذ هـذا الاسـم فقـط، ليعرض أثناء الطعام والشراب على مرتفع بسيط يقـوم مقـام خشـبة المسرح بعض مشاهد الارتجال، والحوار القصير، والأغانى الهادفـة. حتى تطور هذا النوع من عروض الكباريت ليصبح العـرض مشـهدا مسرحيا واحدا.

الأصل فىالكباريت نعثر عليه في فرنسا. ففى ١٨ نوفمبر مـن عام ١٨٨١م افتتح أول كباريت من هذا النـوع الدرامـى فـي حـى مونتمارتر MONTMARTRE والمعروف باسم CHAT NOIR.

وبعد الحرب العالمية الثانية ، أخذت كثير من الدول الأوروبيـة التى انتقل إليها الكباريت من فرنسا ، تُضمّن العرض المسرحى القصير بالكباريت، عديدا من الأفكار السياسية والنقدية الاجتماعية.

نوع مغاير لا يهدا بالا بما تقدمه الكباريتات الأخرى من فنـــون تسلية خالصة. والكباريت الأدبى تتضمن عروضه مستوى أرفع بكثـــير من قرنائه، وهو يميل إلى الآداب الجميلة والكلمة الشـــريفة والمواقـــف الأدبية التى تتسم بالإنسانية.

يكون العرض فيه من مسرحية من ذات الفصل الواحد القصـــير. أو من عدة مشاهد مسرحية، وبعض النكات الضاحكـــة الراقيـــة،ومـــن الشعر، وأحيانا من أغنيات قصيرة.

يتصدى برنامج الكبــــاريت الأدبـــى أحيانـــا للسياســـة والنقـــد الاجتماعى. ويوجد مقدم للبرنامج في هذه العروض، عادة ما يقوم بــــه أحد كبار الأدباء أو الكُتاب.

انتشر هذا النوع في فرنسا في سنوات دوران القرن العشرين.

الكثارسيس (PURIFICATION) KATHARSZISZ

الكثارسيس بتعبير أرسطو تعنى التطـــهير والتحريـــر للنفـــس، والتخفيف عليها من المعاناة الداخلية. وقد قصد أرسطو مـــــن أهـــداف التراجيديا أن تُولدّ الخوف عند المتفرج. حتى تتبع الكثارسيس بالتطـــهير في نهاية العرض المسرحى.

يُستعمل التعبير منذ القديم، وحتى الآن في العمل الدرامى. ونجد اليوم من النقاد من يعود إلى الحديث عن (الراحة) التـــى تعنـــى نفـــس التعبير الخالد عند ارسطو.

كريستيان جاك بيرار CHRISTIAN JACQUES BERARD

من مواليد باريس في ١٩٠٢/٨/٢٠م، والمتوفى في باريس أيضا في ١٩٤٩/٢/١٢م. مصمم للديكور والأزياء في المسرح ، وفنان فرنسى في التصوير الزيتى.

يبدأ أعماله في المسرح في عام ١٩٢٩م كمصمم لديكورات عروض الباليه الفرنسى ويظل طوال حياته متخصصا في الباليه.

يعمل في مسرحيات أخرجها المخرج الفرنسى لوى جوفيه LOUIS JOUVET (١٨٨٧- ١٩٥١م) واشتهر كثيرا في تصنيعه لديكورات مسرحيتى مدرسة النساء L'ECOLE DES FEMMES، دون جوان DON JUAN.

عمل مع كثير من المخرجين الفرنسيين التابعين في حياة المسرح الفرنسى مثل جان لوى بارو(JEAN – LOUIS BARRAVLT) (١٩١٠/٩/٨م) في مسرحه الخاص.

يحقق بيرار مدرسة خاصة متميزة في فن المناظر والديكور في فرنسا طوال عشرين عاما متواصلة، وترتفع قيمة هذه المدرسة بصفة خاصة في الكلاسيكيات وفى إقامة علاقة داخلية بين الديكور والممثل ، من خلال بساطة بيوريتانية متطهرة، تتكون على أشكال معمارية في الديكور والمناظر تفرض وظائفها الدرامية على شكل خشبة المسرح.

كنيبر تشيكوفا NYIPPER TSHEKOVA

هى الممثلة الروسية أولجا ليوناردوفنا كنيبر تشيكوفا OLGA LEONARDOVNA KNYIPPER TSHEKOVA من مواليد جلازوف GLAZOV بالاتحاد السوفيتى في ١٨٦٨/٩/٢ م. ممثلة حاصلة على

جائزة الدولة، درست فنون التمثيل على يد الروسى نميروفتش دانتشنكو NYEMIROVICS DANCSENKO في جماعة الفيلهارمونى بموسكو.

تنضم عام ١٨٩٨م إلى عضوية مسرح الفن في موسكو ، لتصبح واحدة من أكبر ممثلاته. في عام ١٩٠١م تتزوج من الدرامى الروسى أنطون تشيكوف ،وتمثل أدوارا كبيرة في مسرحياته الأخيرة التى اختتم بها حياته .فقدمت أدوار(أركاجينا ARKAGYINA في مسرحية طائر البحر،ماشا MASHA في الشقيقات الثلاث، يلينا JELENA في الخال فانيا، مدام رانفسكايا RANYEVSZKAJA في بستان الكرز).

تتميز بالأداء التمثيلى المُحمل بدقائق نفسية للدور.

كواليس WINGS

نقصد بالكواليس حدود جانبى خشبة المسرح اليمنى واليسرى. هدان الجانبان يقع بينهما مكان المناظر أو الديكور المسرحى. يمكن تغيير موقع كل جانب معا أو على حدة في حالة تضييق أو توسيع فتحة الخشبة المسرحية.كما يمكن تحريك الكواليس إلى الأمام وإلى الخلف أيضا. بين هذه الكواليس- وبعرض الخشبة- تجرى كل الحركة على المسرح من ممثلين وماثلين،ومناظر وديكورات.

تعود نشأتها إلى المسرح الإغريقي القديم، وفى استعمال لثلاثة جوانب أُقيمت آنذاك من الخشب. وكانت معروفة باسم (برياكتوس PERIAKTOSZ). كما كانت متحركة لتعطى الإيحاء بأكثر من مكان. وفى عصر النهضة عُرفت الكواليس باسم

(تيلارى- TELARI). إلا أنها كانت تكشف مـــا خلفـها مـــن مـــو اد مسرحية. وللتغلب على هذه الصعوبات قسمت خشبة المسرح إلى عـــدة مستويات- بعرض المسرح- من الأمام إلى الخلف، ليتسنى إقامة ثلاثـة كو اليس (في اليمين) وثلاثة كو اليس (في اليسار). ويعود الفضل فـــي هذا الحل العملى إلى مسرح فرنيس في بارمـــا-TEATRO FARNESE PARMA وإلى المهندس الإيطالى توريللى TORELLI .. هذا المسرح الذى صممه أليوتى ALOETTI ما بين عامى ١٦١٨، ١٦١٩.

ولم يكن بمستغرب بعد ذلك، أن تتطور الكواليس فسرعان مـــا نعثر في مسرح الباروك في بدايات القرن الثامن عشر الميلادى علـــى خشبة المسرح وقد علتها اثنتان وعشرون نوعا من الكواليس بعــــرض الخشبة على يد المعمارى ومصمــــم الديكــور فرنـــاندو جـــاللى بيبينا FERNANDO GALLI- BIBIENA (١٦٥٧- ١٧٤٣م) وهو واحد من أسرة جاللى بيبينا التى عمل أفرادها بالمعمار والديكور المسرحى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشـــر الميلاديـيـــن. ومنـــهم المهندســـون والمعماريون فرانسكو FRANCESCO (١٦٥٩- ١٧٣٩م)، جوزيبـــى GIUSEPPE (١٦٩٦- ١٧٥٧م)، أنطونيو (١٧٠٠- ١٧٧٤م)، كـارلو CARLO (١٧٢٥- ١٧٨٧م) آخر أفراد الأسرة المعمارية في فنــــون المسرح والتمثيل والذى اشترك ضمن مجموعة المهندسين المعمـــاريين الذين أشرفوا على إنشاء مسرح بيترفار PETERVÁR فـــي الاتحـــاد السوفيتى .

يحقق تطور الكواليس على تغطية عـــورات خشـــبة المســـرح، ويحدد مسارات الممثلين وحركتهم، ويُكثف من مصادر النـــور علـــى الخشبة.

ومع ذلك، ففى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى تصعد إلــــى السطح معارضات لهذه التحديدات والتقنيات على خشبة المسرح. فـــي

نزعة إلى الرغبة في الحرية، خاصة في المسـرحيات الطبيعيـة. ثـم يخرج على نظام الكواليس بعد ذلك كل مـن السـويدى أدولـف أبيـا ADOLPHE APPIA (١٨٦٢/٩/١- ١٩٢٨/٩/٢٩م)، الإنجلـيزى إدوارد جـوردون كريـج EDWARD GORDON CRAIG ١٨٧٢/١/١٦-١٩٦٦/٧/٢٩ في رفض للمنـاظر ، وابتـداع طـرق دهانات جديدة عند أبيا، وثورة كريج علـى البعديـن فـي الرسـم ، ومحاولاته في إبراز البعد الثالث THIRD DIMENSION الذى يتمـيز بالأبعاد المتعددة للمناظر والديكورات.

أما مسرح العصر الحديث، فقلَّ أن يستعمل الكواليس التقليديـة. حتى أصبحت لفظة وتعبير الكالوس يشار بهما إلى جانبى المسرح فقط.

كوبرى BAIDGE

المقصود به هو الجسر الذى يقع عـادة فـي المسـتوى الأول الأعلى على خشبة أى مسرح.. أى خلف أعلى ستار المقدمة مباشـرة، ويُطل على كل أجزاء خشبة المسرح.

يُستعمل هذا الجسر لتدلية المناظر من أعلى إلى أسفل أو رفعـها من على خشبه المسرح إلى أعلى. كما تُثبت فيه كثـير مـن أجـهزة الإضاءة المخصصة لخشبة المسرح وما عليها من مناظر وديكـورات وأشخاص.

ويمكن تعلية هذا الجسر أو خفضه بحسب الحاجة إلى ذلك.

الكورس (جوقة المنشدين) CHOIR

هو مجموعة المنشدين، أو المغنيين، أو مجموعة الراقصين في المسرح. والمسارح الكبيرة أو القومية اليوم في أوروبا لها فرق دائمة للكورس في الإنشاد أو الغناء الجماعى أو الرقص، للتعامل معهم في بعض من عروض الإنتاج المسرحى، وبخاصة في الدرامات الحديثة والعصرية.

تغيرت طبيعة عمل الكورس فىالعصر الحديث عنها في المسرح الإغريقي KHOROSZ. كورس الغناء المعاصر- إضافة إلى مسارح الدراما- نجده في مسارح الأوبرا ومسارح الأوبريت. وتدريبات هذا الكورس الغنائى بعيدة ومنفصلة تطبيقا وقيادة عن العمل الفنى (في الأوبريت مثلا). لكن هذا الكورس يأخد مكانه إلى جانب الأحداث الدرامية في الأوبريت، وحتى في الأوبرا، قرب تضافر وتجميع مختلف الطاقات والتخصصات الفنية المختلفة في التدريبات الجماعية النهائية.

كذلك، ففى العصر الحديث، فان مجموعة الراقصين تمثل عمودا فقريا في عروض اليوم. وطبقا لطبيعة العصر وعروضه، فان غالبية الرقصات اليوم هى رقصات عصرية.

الكوميديا COMEDY

هى الدراما الضاحكة باليونانية واللاتينية، التى تستهدف في أحداثها خصائص الإنسان وعلاقاته وتصرفاته، ومميزاته التاريخية والاجتماعية.

والكوميديا عبر هذه الخصائص تقود إلى الضحك والإضحاك .
وهى كأحد طرفى الدراما(التراجيديا، الكوميديا) متغيرة على مر التاريخ الأدبى والدرامى، وحتى وقتنا هذا فلم توضع لها المعايير أو المقاييس الإيجابية والمحددة . الدليل على ما نقول هو كم الكوميديات!! الفجة في المسارح الخاصة في الوطن العربى.

في العصر القديم، وضعها أرسطو في منزلة أقل من منزلة شقيقتها التراجيديا التى كوّنت حقا العصر الأثينى والتاريخ الدرامى الإغريقي. وفى القرن السادس عشر الميلادى تبدأ الكوميديا حقا في الانتعاش (رغم كوميديات العصر الرومانى التى حققت انتعاشا نسبيا). إلا أن الكوميديا لا تصبح محط الأنظار لجماهير المسرح إلا في القرن السابع عشر الميلادى.

يرى ليسنج **G. E.LESSING**" أن على الكوميديا أن تضحك الناس ، وتدخل السرور على قلوب الجماهير دون استعمال السخرية من الآخرين".

من الطبيعى أن تحمل (الكوميديا) عناصر درامية هى الأخرى، شأنها شأن التراجيديا. ولكن في اختلاف بين عنها. ولعل الاختلاف يكمن في أن أحداث الكوميديا ليست أحداثا فوق العادة كما في التراجيديا، لكنها تتم بين أحداث أيام الأسبوع العادية المنتشلة من تصرفات الناس العاديين وليس الملوك أو القواد أو الآلهة. ومع أن الصراع والتضاد يمكن أن يكون قويا ومتمتعا بخاصية التأثير في الكوميديا، إلا أنه يبقى دائما حول مشكلات يومية ودنيوية صغيرة.

تقترب الكوميديا في لغتها كنوع من اللغة العادية واللهجات (أى اللغة القريبة إلى الأحاديث التى يتكلمها عامة البشر).

وفى الكوميديا ينبع التأثير من الضحك والفكاهة، نتيجة تعرية موقف من المواقف أو السخرية من شخصية من الشخصيات، أو

الإفصاح عن شئ أو أمر مجهول أو غير معروف للجمهور، في حين تبقى الشخصية نفسها أمام الجماهير غير عالمة أو عارفة بالأمر نسه. ثم إن المعرفة أو العلم بشيء أو الحدس يساعد الكوميديا في بنائها الدرامى. بمعنى أن هذه العناصر أو العلاقات تولد إيقاعات معينة لدى المشاهد تقوده إلى الضحك، خلال ما يكتشفه بنفسه ووفق عقليته وتبعا لتفكيره وقياسه لمنطق الأحداث، ولامنطقيتها أيضا.

تتجلى أغلب مصادر الضحك في غرابة الجسم وهيئته، وفيما هو غير طبيعي أو مُناف للطبيعة، وفى اللغة أو الحوار المستعمل في الكوميديا . وتظل الشخصية الكوميدية وسط التكوين الفنى-دائما وأبدا- مرتبطة ارتباطا أعمى ومطلقا بظروف سوء الفهم وتتابع الأخطاء والتمسك ثم الوقوع في المحظور، وباللبس الذى تقع فيه الشخصية لحظة إثر لحظة في تصرفاتها العقلية وغير العقلية، من أجل إضحاك المشاهدين وربط أحاسيسها بالعرض المسرحى الضاحك .

ثم إن هناك جانبا آخر للكوميديا نظيفة الصنعة، ونقصد بها (كوميديا المواقف) وهى التى تنبع عن صنعة دراميه متقنة تستهدف تأثيرا فنيا مقنعا في غير تبسيط أو انحدار بفن الكوميديا. وتتتابع في هذا النوع من الكوميديا المواقف في متناقضات مقصودة وطريفة ، لتتراكم فوق بعضها البعض مُسببة الحرج والصعاب للشخصية الكوميدية ، فلا تستطيع أن تجد لنفسها خلاصا من التحلل من مثل هذه المشكلات... ونضحك نحن إذن على موقفها، ولكن في إحساس بالتعاطف وأحيانا بالعطف عليها. وما هى مشاعر راقية في الدراما.

وتاريخيا. عُرفت الكوميديا الإغريقية من عهد أرسطوفانيس في المسرح الإغريقي القديم، من خلال مواقف سياسية واجتماعية عرفها الشعب الأثينى حق المعرفة، وقَبِل وفهم سخرية الكاتب الدرامى

أرسطوفانيس، سواء في مهاجمته للدين في شكل آلهة اليونان أو العكس، وفى سخرياته المريرة للحاكم كليون.

ونلاحظ كوميديات ليست عظيمة الشأن في المسرح الرومانى عند بلاوتوس بصفة خاصة، ثم نعثر في المسرح الفرنسى في القرن السابع عشر الميلادى على كوميديات موليير، وهى كوميديا أنماط وشخصيات ونماذج (البخيل، طرطوف، ألسست).

تقوم بعملية الإضحاك شخصيات لا تجد مجالها عادة إلا في فن الكوميديا والمسرحيات الكوميدية. إذ تُبنى عليها وعلى كل مواقفها عناصر الإضحاك عبر الشد والجذب في الموقف الدرامى أو التشدد فيما هو غير مجد أو نافع أو العكس بالتسيب في الأمور الجادة والهامة. وقد قامت شخصية (المضحك) أو المهرج بمثل هذا الدور في درامات شيكسبير بصفة خاصة. فعرفنا اسم (المهرج أو البهلول CLOWN) ذات الاستعمالات الدرامية الخاصة.

وعلى ما تقدم، فانه بإمكاننا- استنادا إلى تاريخ الكوميديا ونماذجها أو أنماطها- اعتبار الكوميديا الخالصة متجسدة في العناصر التالية.

١- شخصية كوميدية (المهرج)

٢- موقف مضحك متقن دراميا

٣- شخصية الدراما (نوع الكوميديا كتابة)

نلاحظ أيضا أنّ النوع الدرامى المسمى (التراجيكوميديا TRAGICOMEDY) يحمل بين جنبيه عنصرى الكوميديا والتراجيديا كما يتضح من اسمه. هذا النوع الذى ظهر في القرن التاسع عشر الميلادى وبخاصة في العصر الرومانتيكى وهو خلط بين نوعى أرسطو في قدر معقول .

لكن أشهر النظريين للكوميديا في رأينا هم أرسطو، كوينتليانوس، شافتزبوري ARISTOTLE, QUINTILIANUS, A. SHAFTESBURY.

بحث في نظرية التعارض أو التغاير CONTRAST والتى تحتل الكوميديا بالضرورة، كل من الفلاسفة كانط، ليسنج، شوبنهاور، هجل I, KANT, G. E. LESSING, A. SCHOPENHAUER, G. W. F. HEGEL.

وفى العصر الحديث تحتل نظرية الضحك للفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون HENRI BERGSON(١٨٥٩- ١٩٤١م) صاحب جائزة نوبل عام ١٩٢٧م الكثير من اهتماماته لكوميديا العصر وضحكات القرن العشرين. واهتمت نظريته (بتحليل الضحك). بمعنى إثباته عامل (الرتابة) و تأثيره في استخلاص الضحك وموجاته. فتكرار لفظ معين عدة مرات وفى درجة أو طبقة صوتية واحدة (رتيبة) تثير الضحك أو تؤدى إلى الإضحاك. في معارضة لنظرية فرويد التى اعتبرت الكوميديا إرضاء للغريزة العارمة.

كوميديا أروديتا COMMEDIA ERUDITA

قامت الكوميديا أروديتا كنوع درامى مناهض، ومواجه للكوميديا دى لارتى COMMEDIA DELL'ARTE في فترة عصر النهضة الإيطالى.

وهى مسرحيات تصدى لكتابتها بالكوميديا الشعراء والعلماء الإنسانيون في تلك الفترة. وقد استقت هذه الجماعة من الدراميين

نظرتها من التأثيرات الدرامية التى تركها الدرامى الرومـــانى القديـم بوبليوس ترنتيوس PUBLIUS TERENTIUS (١٨٥- ١٥٩ ٠ ق م).

قام بتمثيل هذا النوع من كوميديات (أروديتا) فرق من الهواة لفن التمثيل ، وعرضوا أعمالهم (الأكاديمية) إن جاز لنا هذا القول أمام كبار رجال الدولة وفى البلاط الإيطالى. كما قاموا بأول محاولة في تـــاريخ تمثيل المسرحية (قراءة) في تاريخ المسرح العـــالمى. فقدمـــوا بعـــض المسرحيات بشكل مقروء فقط، حامل لبعض من الانفعال ،وكثير مـــن الفهم والإدراك للدراما والدراماتورجيا. ويسجل التاريخ المسرحى أبطال هذا النوع المســـرحى، وعلـــى رأســـهم بيـــاترو أريتينـــو PIETRO ARETINO، لودفيكو أريوستو LODOVICO ARIOSTO ، برناردو ببيينا BERNARDO BIBBIENA وتوركواتـــو تاســـو TORQUATO TASSO.

كوميديا الباليه COMEDIE BALLET

وهو عرض كوميدى للباليه يدخل في تركيبه عنـــاصر عـــدة، تتصل في معانيها بالكثير من متطلبات خشبة المسرح. فهو يضم بيـــن جناحيه عناصر كثيرة من الكوميديا، وعناصر الباليه الصـــامت، وإلى مقدمة للعرض، وخاتمة لها. وهو مع ذلك عرض لا يتقيد تقيـــدا تامـــا بعناصر المسرح الدرامى أو المسرح العام.

يعتبر موليير MOLIÈRE أول من أوجد هذا النوع من كوميديـــا الباليه. إلا أن تاريخ المسرح يُرجع أول الجهود القديمة فـــي كوميديـــا الباليه إلى بعض النماذج في العروض الإيطالية.

قُدم هذا النوع في عصر الملك لويس الرابع عشر في فرنسا على مسرح البلاط الملكى أحيانا، وفى ساحة البلاط أحيانا كثيرة في عام ١٦٦١م. وأطلق موليير اسم (مرتبطات COMBINATION) على هذا النوع من العروض. الذى صادف نجاحا كبيرا بين طبقات النبلاء والأمراء. بل وأثر كثيرا في مزاج جماهيره المشاهدة.

يقوم العرض على أكتاف ثلاثة من الفنانين في طور الإنشاء والتركيب. الكاتب، المؤلف الموسيقى، ومصمم الباليه. وكثيرا ما تعامل موليير مع هذا النوع من العروض. وكذلك المؤلف الموسيقى لوللى LULLY الإيطالى الأصل فرنسى الإقامة وأحد كبار الموسيقيين الشعبيين آنذاك.

وأشهر كوميديات الباليه هى : زواج بالإكراه، جورج داندين، المثرى النبيل، السيد السمين.

الكوميديا الخبيثة أو الكوميديا المخادعة

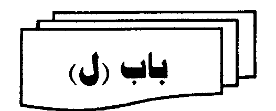
COMÉDIE D'INTRIGUE

نقصد بها الكوميديا التى انبثقت في المسرح الفرنسى، وكوّنت مدرسة في التأليف الدرامى، لنوع من المسرحيات امتلأت أحداثه بالخداع والتآمر والخبث والكذب على يد المؤلف الدرامى الفرنسى يوجين سكريب EUGÈNE SCRIBE (١٧٩١- ١٨٦١م).

وهى درامات أغلب شخصياتها من المخادعين والمتآمرين ينسجون أحداث الدراما- وعن قصد- بكل المؤامرات، التى تؤدى إلى تطور الأحداث الدرامية تطورا كاذبا بعيدا عن الحقيقة، كما تؤدى كذلك إلى تعقيد الأحداث ذاتها إلى درجة بعيدة جدا.

ومؤلفو مثل هذا النوع من الدرامات، تمتعـــوا بتقنيـــة دراميـــة خاصة،ليستطيعوا نسج الأحداث الملفقة والمؤامرات فىالدراما نســـيجا دقيقا لا ينكشف في سهولة، وإلا ضعفت الدراما وسارت إلـــى طريـــق مسدود ومكشوف فىالوقت ذاته. كما اعتمدوا على البراعة الفنية الرائعة في تركيب الدراما تركيبا لا يخل بما ابتدعوه من مشكلات وتعقيـــدات. لذلك كانوا يلجأون إلى ما يشبه المعادلات الرياضية لتثبيـــت أحداثـــهم التآمرية في شكل مضبوط وثابت ويقينى **MATHEMATICAL** بحيـث يصبح هذا الشكل ممكنا، رغم أنه واقعى بعيد الاحتمال.

يدلنا التاريخ المسرحى أن درامات من هذا النوع قد ازدهـــرت قبلا في عصر النهضة الأسبانى في أعمال الأسبانيين الدراميين لوب دو فيجـا **LOPE DE VEGA**، كـالدرون **CALDERON**، موريتـــو **MORETO**. لكن تظل المدرسة الدرامية التـــى أنتجـت كثـيرا مـن الكوميديات الخبيثة ، هى المدرسة الفرنسية بقيادة سكريب.



لجنة التحكيم الدرامى **DRAMA COMMITTEE**

وهى لجنة تعمل المسارح المتمدينة على تأليفها عادة من كبـــار مخرجيها.وتضم إليها نابهة الكتاب الدراميين. ومهمـــة لجنـــة التحكيـم الدرامى هى مشاهدة العروض المسرحية الجاهزة، قبل خروجـــها إلـــى الجمهور.

تلجأ بعض المسارح إلى تكوين هذه اللجنة من خمس شخصيات، بينما تؤلفها مسارح معاصرة من سبع شخصيات فنية.

يعود تكوين هذه اللجنة إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى في مسارح أوروبا.

لغة الشكل FORM LANGUAGE

كثيرة هى عناصر وذرات الشكل الفنى. يقع عليها نظر الفنـــان صاحب التكوين ليستلهم من بينها المناسب لفنه، والـــذى يســتطيع بـــه وعبره تحقيق مضمونه الفنى. وهو ما يعطى لكل عنصر أو لكـــل ذرة خصائص ذاتية واستقلالية محددة. ونحلل محتويات العنصر الواحد فـــي هذا المقام، لنجد أنها تحتوى على (النوع، اتجـــاه الأســـلوب، تاريخيـــة الأسلوب ، وسيلة وطريقة التعبير).

من المعروف أن لكل فن لغته الخاصة به في التعبـــير. وهـــذه اللغة تتغير وتتبدل أحيانا، كما يعتريها التطويـــر أو التحويـــر أحيانـــا أخرى. كما أنها تختلف في فن عن آخر. فالفنون المؤثرة لا يمكن لـــها أن تستعمل لغة مباشرة أو سطحية أو خفيفة الوزن. لأنها تدور حـــول اللغة العميقة لتكون وسيلة جيدة للتوصيل، تقدم من خلالـــها تعبـــيرات حيوية وجديدة.

إن تعلم لغة الشكل الجديدة ليست أمر سهلا ، لأن طريق هـــذه اللغة طويل وشاق، بل ومتضارب أحيانا في نفس الوقت. لأنه يســتهدف في الحقيقة إغلاق طرق شكلية دامت طويلا وافتتاح طـــرق وقنـــوات جديدة يحاول الفنان أن يشقها بشق الأنفس.

لغة المسرح THEATRE LANGUAGE

نعنى بلغة المسرح، الشكل الذى يتخذه الكلام أو الحـــوار فـــي الدراما المسرحية، هذا الشكل للكلام أو الحوار يختلف اختلافـــا كبـــيرا وبينًا عن الحوار المكتوب في صفحات الكتـــاب أو حتـــى المســـرحية المطبوعة. لماذا؟ لأن لغة المسرح تتمتع بخاصية ســمعية AUDITIVE تتميز بنقلها براعة الأداء التمثيلى،إلى جانب تواجـــد عمليـــة الـــترجيع REVERBERATION لحظة الأداء التمثيلى الحى.

لهذا فهى لغة مسرحية خاصة، تختلف عـــن لغـــة بقيـــة الآداب الأخرى في التركيب والمعنى والتعبير، وخاصية الاختزال التى تتمـــيز بها عن بقية لغات الآداب (كالقصة والرواية). وهى لغة التركـــيز فـــي الإفضاء بالمعانى أو الأحداث، وهى لغة المباشرة البسيطة البعيدة عـــن فقه وفلسفات وتقعيرات التعبير اللغوى الضخم أو المفخم.

هذه الصورة للغة المسرحية ، تساعد الممثلين على فهم أدوارهم أولا، كما تساعدهم على نقلها للجماهير ثانيا. واللغة الجيدة في المســرح ترفض المعانى المتعرجـــة أو التعبـــيرات المعقـــدة أو الاســـتطرادات والوصفيات ذات الصور الكثيرة.

لوتشينو فيسكونتى LUCHINO VISCONTI

لوتشينو فيسكونتى دى مـــودرون (مـــن مواليـــد ميلانـــو فـــي ١٩٠٦/١١/٢م) LUCHINO VINO VISCONTI DI MODRONE مخرج مسرحى وسينمائى إيطالى، تدرب على الإخراج السينمائى عندما

عمل مساعدا للمخرج الفرنسى (رينوار RENOIR) في فرنسا. وقد أهلته طاقاته للعمل في المسرح والأوبرا والإخراج السينمائى.

عمل مع فرق مسرحية كثيرة، أهمها فرقتا موريللى MORELLI، أستوبا STOPPA وبالفرقتين كونَ وأسس مسرحا في العاصمة روما باسم TEATRO STABILE DI ROMA . وفى هذا المسرح يُخرج فيسكونتى كل عروضه المسرحية. قدّم مسرح تشيكوف بتصور جديد على قواعد مسرح تشيكوف . إذ ملأ عرضه بالضحكات الساخرة المريرة (الجروتسك GROTESQUE).

أخرج للمسرح الإيطالى:

١- جلسة سرية لسارتر HUIS- CLOS

٢- الحيوانات الزجاجية لتينيسى وليامز THE GLASS MENAGERIE

٣- وفاة بائع جوال لآرثر ميللر THE DEATH OF A SALESMAN

٤- ميراندولينا لكارلو جولدنى MIRANDOLINA

(حازت على الجائزة الأولى في مهرجان مسرح الأمم بباريس عام ١٩٥٦م).

٥- الشقيقات الثلاث لتشيكوف TRI SZESZTRI

٦- الخال فانيا لتشيكوف GYAGYA VANYA

٧- بستان الكرز لتشيكوف VISNYOVIJ SZAD

٨- مشهد من الجسر لآرثر ميللر A VIEW FROM THE BRIDGE

٩- أورستيس للدرامى الإيطالى فيتوريو ألفييرى، ORESTES- VITTORIO ALFIERI

(١٩٠٧/٥/٢٢- ١٩٨٩/٧/١١م) ممثـل ومخـرج مسـرحى انجليزى. وهو أحد المخرجين العالميين في القرن العشرين .

بدأ حياته الفنية فـي عـام ١٩٢٦م فـي مسـارح برمنجـهام BIRMINGHAM بانجلترا. لعب أدورا ثانوية وصغـيرة فـي بدايـة حياته. ولم يظهر كممثل كبير إلا في عام ١٩٣٤م.

تسنح له الفرصة للتمثيل مع زميله الانجلـيزى السـير جـون جيلجود SIR, JOHN GIELGUD (من مواليـد ١٩٠٤/٤/١٤م) فـي مسرحية شيكسبير المعروفة (روميو وجولييت) حينمـا مثـل الاثنـان الكبيران دورى روميو ومركتيو MERCUTIO بالتبادل. ويقدم أوليفييه التمثيل الواقعى في أعلى مستوى في فن التمثيل.

يتجه أوليفييه بعد ذلك إلى درر الأعمال الكلاسيكية في الدرامـا. فيمثل أدوار هنرى الخامس، وهملت عام ١٩٣٧م، وريتشارد الثالث في عام ١٩٤٤م. وقبل الحرب العالمية الثانية يشترك فـي إدارة مسـرح (الأولد فيك OLD VIC) ويتابع تمثيل الكلاسيكيات . فيقدم دور هـنرى الرابع لشيكسبير في المسرحية المعروفة بهذا الاسم، كما يمثل شـخصية أوديبوس.

في عام ١٩٥١م يقود مسرح سان جيمس SAINT JAMES مـع زوجته الممثلة السينمائية والمسرحية الشـهيرة فيفيـان لـى VIVEN LEIGH (١٩١٣/١١/٥- ١٩٦٧/٧/٨م). يقدمان معا في هذا المسـرح درامـا شيكسـبير (أنطونيـوس وكليوبـاترا- ANTONY AND CLEOPATRA) التى كتبها مؤلفها عام ١٦٠٦م تراجيديا في خمسـه فصول. ثم يمثلان معا دراما برناردشو المعنونة (قيصر وكليوبـاترا-

(CEASAR AND CLEOPATRA) والتى كتبها المؤلف الايرلندى عـــام ١٨٩٩م.

اضطلع أوليفييه بعد ذلك بأدوار خـــالدة فـــي تـــاريخ المســـرح العالمى. فمثّل دور مـــالفوليو MALVOLIO فـــي درامـــا شيكســـبير (الليلة الثانيـــــة عشـــرة)، مكبـــث، وتيتـــوس أندرونيكـــوسTITUS ANDRONICUS ،ودور بيرانجيه BERENGER في مسرحية يوجين يونيسكو المعنونة(الخرتيـــت LE RHINOCÉROS) المكتوبـــة عـــام ١٩٥٩م.

أشرف أوليفييه على مهرجان إتشيتشستر CHICHESTER وقدم فيه دوره الخالد فىتاريخ حياته الفنية.. دور الخال فانيا لتشيكوف.

في عام ١٩٦٣ يُعين مديرا للمسرح القومى البريطانى. وحتـــى عام ١٩٦٣ (تاريخ تعينيه) كان قد مثل في ٢٥٠ مسرحية، أخرج منـــها مائة مسرحية، كما مثل أدوارا عديدة بالسينما الإنجليزية والعالمية. لقـــد تبع أوليفييه السيرة الفنية والخط الجاد الذى سار عليـــه ســـابقه الســـير هنرى إرفنج SIR, HENRY IRVING (١٨٣٨/٢/٦- ١٩٠٥/١٠/١٣م).

اللون المحلى LA COULEUR LOCALE

اللون المحلى في الآداب والفنون يعنى الغاية أو المحطة النهائية عند الرومانتيكين . بمعنى وقوف (اللون المحلى) فـــي وجـــه قواعـــد الكلاسيكيين فيما يتعلق بتحديد الزمان والمكان، على غرار مـــا فعلـــه والتر سكوت W. SCOTT ما بين أعوام ١٨١٦، ١٨١٨م حين ترجـــم بعض الأعمال الفرنسية إلى الأدب الإنجليزى.

نتعرف على مقومات ومضمونات اللون المحلـــى فــي الآداب والفنون في المقدمة التي كتبها الشاعر الفرنسي فكتـــور هوجـــو عـــام ١٨٣٠م متعرضا فيها لمناقشة الكلاسيكية حيث يقول " لا يجـب علـــى الشاعر أن يختار الجمال ، بل عليه أن يهتم بالمثال والنمـــوذج . لكـــن ليس بما يرددونه اليوم في فعل اللون المحلى، أو في وضع ألوان ضالة لا تحتوى إلا على التزييف بجانب بعضها البعـــض. لا يمكـــن للـــون المحلى أن يقوم على القشور الدرامية من الخارج. بل عليه أن يصـــل إلى الأعماق وإلى قلب التكوين في العمل الفنى، ومـــن داخـــل النفـــس البشرية حتى يصبح اللون المحلى مضيئا ونابضا بالأصالة فـــي كـــل اللحظات.. من الجذور إلى كل ورقة نبات فيه. إن على الدراما أن تؤثر في لون العصر، كما عليها أن تنساب إلى هوائه، حتى تتقدم إلى العالم وتخرج منه وقد غيّرته دون أن تلفت النظر إلى ذلك".

لوى جوفيه LOUIS J OUVET

(١٨٨٧/٢/٢٤- ١٩٥١/٨/١٦م) ممثل ومخرج ومُعلم للفـــن المســـرحى بكنســـرفتوار بـــاريس (أكاديميـــة المســـرح الفرنســـية CONSERVATOIRE). تعلم الصيدلة. يصل إلى العاصمة باريس عـــام ١٩٠٩م ليقوم بأدوار صغيرة في مســـرح ACTION D'ART وينتقـــل سريعا عام ١٩١١م إلى مسرح الفنون THÉÂTR DES ARTS إلـــى جانب كوبو وديلان، في عام ١٩١٣ م ينضم إلى عضوية مسرح ألفييـــه كولومبييه THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER، وبعـــد قضائـــه ثلاث سنوات فىالجندية يسافر مع فرقة مسرح كوبـــو إلـــى الولايـــات

المتحدة الأمريكية كمخرج أول للفرقة. وينتقل بعد ذلـــك مخرجـا أول لمسرح الكوميديا بالشانزليريه، ثم يتولى الإدارة الفنية لنفس المسرح.

يخطو لوى جوفيه إلى المرحلة الثانية في حياته الفنيــة. فيمثـل للفرنسي جول رومان JULES ROMAINS (١٨٨٥- ١٩٧٢م) دراما كنوك أو انتصار الطــب.KNOCK OU LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE عام ١٩٢٣م، التي يصل عدد حفـــلات تمثيلــها علــى المسرح إلى ١٤٤٠ عرضا مسرحيا. ولوى جوفيه واحد من أعضـــاء حركة الكارتل الفرنسية CARTEL التى قامت تنادى بــإصلاح حــال المسرح الفرنسي. ثم يمثل عام ١٩٢٨م دراما ســيجفريد SIEGFRIED للدرامى الفرنسي جيرودو.

يدير لوى جوفيه بعد ذلك مسرح أثينا الفرنسى THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE في الفترة من ١٩٣٤ حتى عام ١٩٥١م. وفى ســنوات الحرب العالمية الثانية يسافر بفرقته إلى سويســرا وأمريكــا الجنوبيــة بمسرحيات (دون جوان DON JUAN، مدرسة النساء L'ÉCOLE DES FEMMES، مقــالب ســكابان LES FOURBERIES DE SCAPIN، طرطوف LE TARTUFFE OU L 'IMPOSTEUR وكلها من تــأليف موليير.

استعمل جوفيه وسائل الإخراج الحديث في أعماله الإخراجية. إذ تظهر عناصر الحداثة عنده في كل مســرحية، وفــى اختــلاف عــن المسرحية الأخرى. درّس طوال حياته التمثيل والإخراج في أكاديميـــة المسرح الفرنسية. ومثّل في كثير من الأفلام الفرنسية. لم يكــن يــدور بخلد أحد أن هذا الرجل الرقيق فارع القامة ســوف يكتــب نظريــات للمسرح لكثرة انشغالاته.ومع ذلك فقد ترك لنا في رصيد الكتابة الفنيـــة النظرية :

1- RÉFLEXIONS DU COMÉDIEN, 1938

2- PRESTIGE ET PERSPECTIVES DU THÉÂTRE FRANCAISE , 1945.

3- TEMOIGNAGES SUR LE THÉÂTRE, 1951.

لويجى بيرانديللو LUIGI PIRANDELLO

من مواليـد أجـيرجنتى AGIRGENTI فـي ١٨٦٧/٦/٢٨م، والمتوفى في روما في ١٩٣٦/١٢/١٠م. كاتب درامى ومخرج مسرحى ومدير فنى للمسرح. حاصل على جائزة نوبل NOBEL. تفتحت أفكاره للمسرح بين عامى ١٩١٦، ١٩٢٥م.

يؤسس بيرانديللو في عام ١٩٢٥م مسـرح الفـن فـي رومـا المعـروف باسـم TEATRO D'ARTE DI ROMA (TEATRO DEGLI UNDICI). وفـي هـذا المسـرح بـدا أعمالـه الإخراجية الأولى. لكن المسرح يغلق أبوابه بعد ثلاثة شهور فقط مـن افتتاحه، الأمر الذى اضطر الفرقة المسـرحية للتجـوال فـي المـدن الإيطالية وفى أوروبا لعرض أعمالها. وفى عام ١٩٣٤ تُحـل الفرقـة المسرحية، ويسدل الستار على مسرح ايطالى كان يمكن- لو اسـتمر- أن يسهم في تجديد الحركة المسرحية الإيطالية.

اهتم بيرانديللو في ملامح الإخراج عنده بالحساسية الشديدة تجـاه ما يجرى على خشبة المسرح، وبالاهتمـام الواعـي بـالصور علـى المسرح، لتكون درامية فعالة. ونحى في تفسيره للعروض إلى الشـكل الواقعى.

لويس فردريك بوميستير LOUIS FREDRIK BOUMEESTER

من مواليد ميديل هارنيس MIDDELHARNIS في ١٨٤٢/٩/١٢، والمتوفى في أمستردام AMSTERDAM في ١٩٢٥/٤/٢٨م. ممثل هولندى. عمل بالفرق المسرحية الهولندية المتجولة في بدء حياته المسرحية ثم التحق ممثلا بصالون المنوعات SALON DES VARIETES. كان لجمال صوته في المسرح التأثير الكبير في صعود نجمه الفنى ، فتخصص في أدوار التراجيديا.

يؤسس فرقة مسرحية خاصة به في عام ١٩٠٣م تحت اسم HARLEM DAL ويسافر مع فرقته إلى أندونيسيا ولندن. أهم أدواره في المسرح:

١- شيلوك SHYLOCK في تاجر البندقية- شيكسبير
٢- ريتشارد الثالث في ريتشارد الثالث- شيكسبير
٣- كوريولانوس في كوريولانوس- شيكسبير
٤- مكبث في مكبث- شيكسبير
٥- كريون KREON في أوديبوس ملكا- سوفوكليس
٦- أرباجون HARPAGON في البخيل- موليير.
٧- نابليون NAPÓLEON في مدام صان جن لفكتوريان ساردو

لى سيمنسون LEE SIMONSON

مهندس ومصمم للديكور المسرحى، أمريكى الجنسية من مواليد نيويورك في ١٨٨٨/٦/٢٦. والمتوفى في نيويورك في ١٩٦٧/١/٢٣م.

درس في الولايات المتحدة الأمريكية أولا على يد المعلم المسرحى الأمريكى جورج ببيرس بيكر (١٨٦٦/٤/٤- ١٩٣٥/١/٦م) ثم تابع دراسته للمسرح في باريس .

يبدأ عام ١٩١٢م في العمل بتصميم المناظر المسرحية. وبعد سبع سنوات (١٩١٩م) يصبح واحدا من أكبر رجال السينوجرافيا في أمريكا. يعمل ما بين أعوام ١٩١٩،١٩٤٠م مديرا مساعدا لمسرح جيلد **THEATRE GUILD** وهناك يتقابل مع روبرت إدموند جونز (١٨٨٧/٢/١٢- ١٩٥٤/١١/٢٦م) **ROBERT EDMUND JONES** مهندس الديكور الأمريكى، نورمان بل جيديز (١٨٩٣/٤/٢٧- ١٩٥٨/٥/٨م) **NORMAN BEL – GEDDES** مهندس ومصمم الديكور الأمريكى، ليكونّوا ثلاثتهم الثورة الفنية الأمريكية في عالم الديكور والسينوجرافيا، التى خرجت خروجا كاملا عن تقليد الطبيعية في المسرح. وأصبحت ثورتهم هذه مثلا يحتذى في شكل ومنظور خشبة المسرح، على المسارح الأوروبية نفسها.

يلجأ لى سيمنسون إلى عناصر الواقعية الفنية في ديكوراته. سواء كانت هذه الديكورات للدراما أم للأوبرا أو لعروض الباليه العصرى. يتمسك في فكر التصميم عنده بالمضمون الدرامى للعمل الفنى ذاته، وفى وحدة لا تنفصم مع فكر وتصور الإخراج المسرحى .

سجل معالم الثورة الفنية في كتابيه : خشبة المسرح قائمة

1-THE SAGE IS SET .

2- THE ART OF SCENIC DESIGN. فن تصميم المناظر.

كتب لى سيمنسون كتابه الأول في عام ١٩٣٢، بينما خطّ كتابه الثانى عام ١٩٥٠م.

ليبرتو LIBRETTO

ليـــبرتو لفظـــة إيطاليـــة، تعنـــى كتـــاب الحـــوار، أو لنقـــل (السيناريو الموسيقى) مجازا للأعمـــال المســـرحية مثـــل الأوبـــرا أو الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية . هذا السيناريو الموسيقى يكتبه حوارا المؤلف الدرامى ليستعين به المؤلف الموسيقى للعمل المســـرحى. فـــي الليبرتو تسجل كل لحظات وخطوات الموسيقى.ووظيفته متابعة القصـــة والأدوار التمثيلية والمقاطع الغنائية.

لا يتطلب في الليبرتو المستوى الأدبى الرفيع. وحتى الأعمـــال الأدبية والشعرية التى كتبها كل من فاجنر R. WAGNER، هوفمنســـتال HOFMANNSTHAL لم تفد الليبرتو كثيرا.

بدأت طباعة الليبرتو في كتيب صغير بدءا من القـــرن الثـــامن عشر الميلادى، لمساعدة الطبقة الراقية من الجماهير على متابعة حـــوار الأوبرات الإيطالية التى كانت منتشرة في كل أوروبا. وعادة ما كـــان يوضع هذا الكتيب في المقصورات في المسرح.

من أشهر كتاب الحوار الأوبرالى جون جـــاى JOHN GAY، ميتاستاسيو METASTASIO، دابونت DA PONTE.

لينيه بو LUGNÉ- POË

(١٨٦٩/١٢/٢٧ - ١٩٤٠/٧/١٩م) كاتب ومخرج مســـرحى ومدير فنى مسرحى فرنسى. أنهى دراسته في كنسرفتوار باريس. ثـــم التحق بمسرح المخرج الفرنسى الطبيعـــى أندريـــا انطـــوان ANDRÉ

ANTOINE (١٨٥٨- ١٩٤٣م) ثم يكون فرقة مسرحية مـــن الـــهواة للمسرح سماها CERCLE DES ESCHOLIERS لتقدم عروضها، تبـــدأ هذه الفرقة بعرض مسرحية (سيدة البحر- FRUEN FRA HAVET) لإبسن، فتلفت الأنظار إليه كمخرج مسرحى.

فى عام ١٨٩٣م يؤســـس مســـرح اللوفــر THEATRE DE L'OEUVRE وفيه يقدم درامات الاسكندنافيين إبســـن ، اســـترندبرج، ويتـــابع إخـــراج الأعمـــال الدراميـــة الكبـــيرة للدراميين مـــاترلنك MAETERLINK ، كلوديـــل CLAUDEL وأرمـــــان ســـالاكرو ARMAND SALACROU، جان سارمنت JEAN SARMENT.

بعد فترة يقطع بو صلته بالمذهب الطبيعى ويتجه إلـــى طريـــق ورؤية جديدة في عالمه الإخراجى.. رؤية عصرية تصلح حقا لمســـرح القرن العشرين.

ليوبولد جاسنر LEOPOLD JESSNER

من مواليد كينجزبـــرج فـــي ألمانيـــا KONIGSBERG فـــي ١٨٧٨/٣/٣م، والمتوفـــى فـــي هوليـــود HOLLYWOOD فـــي ١٩٤٥/١٠/٣٠م. ممثل ومخرج مســـرحى ألمـــانى. يلتحـــق بـــالعمل المسرحى في مستهل حياته في عدة فرق أهلية. ويظهر نجمه لأول مرة على مستوى المسرح العام في مسرح تاليا في هامبورج THÁLIA THEATER, HAMBURG يعمل في هذا المسرح من عـــام ١٩١١ إلى عام ١٩١٥م كمخرج أول. ثم يقود مسرح مدينـــة ولادتـــه كينجزبرج في الفترة من عام ١٩١٥ حتى عام ١٩١٩م. ومن هنـــاك يعود إلى برلين مسئولا وموجها للمسرح الحكومى في برلين.

يقدم جاسنر محاولاته الإخراجية في أعمال شيللر (تل وليـــهلم- وليم تل WILHELM TELL)، فرانك فيديكند FR 'NK WEDEKIND (١٨٤٦- ١٩١٨م) بدرامتـــه بعنـــوان (المـــاركيز كـــــايت.DER MARQUIS VON KEITH).وهو واحد من المخرجين الألمـــان فـــي بدايات القرن العشرين الذى جرب مبكرا في (البساطة في المسرح) . ونفّذ هذه البساطة أحجاما مبسطة وطيعة على خشبة المسرح في صورة بعيدة عن التعقيد وملء الخشـــبة بـــالديكورات والمســـتويات والأثـــاث وغيرها. جاءت خشبة المسرح فـــي إخراجـــه غايـــة فـــي البســـاطة (ستار دائرى يحوط كل خشبة المسرح CIRCLE CURTAIN، بعـــض السلالم البسيطة التى تُولّد ارتفاعات إلى جانب الأرضية التى هى نفسها الانخفاضات ، أو أرضية خشبة المسرح الأصلية الثابتة) ولا شئ أكـــثر من هذا . لكن ... في تصميم يصل إلى لب ومضمون الدراما.

أهم أعماله الإخراجية:

١. هاوبتمان	مسرحية فلوريان جاير	FLORIAN GEYER
٢. موليير	مسرحية أمفتريون	AMPHITRYON
٣. هاوبتمان	مسرحية النساجون	DIE WEBER
٤. جوته	مسرحية إجمونت	EGMONT
٥. شيكسبير	مسرحية عطيل	OTELLO
٦. شيكسبير	مسرحية الملك جون	KING JOHN
٧. سوفوكليس	مسرحية أوديبوس ملكا	OIDIPUSZ

يهاجر ليوبولد جاسنر في عام ١٩٣٣ إلى الولايـــات المتحـــدة الأمريكية. ويقدم آخر أعماله في زمن الهجرة عام ١٩٤٣م بممثلين مـــن المهاجرين معه (تل وليلـــهلم) للشـــاعر الألمـــانى فريدريـــك شـــيللر (١٧٥٩- ١٨٠٥).

ليون باتيستا ألبرتي LEONE BATTISTA ALBERTI
(١٤٠٤- ١٤٧٢م)

معماري إيطالي، وكاتب نظريات في الفن، وأحد الشخصيات الهامة في تحديد قواعد علم الجمال في عصر النهضة الإيطالي.

من رأيه" أن يتبع الفن التشكيلي الطبيعة دائما. ولكن في نظرة غير ضيقة تتوخى نقل الطبيعة بحذافيرها عن طريق النظرة بالعين والتفكير بالعقل".

يرفض ألبرتي النقل السطحي في الفن، ويضيف إلى أن التجربة في الفن هي التي تضيف الأعماق إلى نظرة العين وتفكير العقل.. بل وتثيرهما وتُثرى منهما. خصص الباحث الإيطالي جهوده في قوانين الرسم المنظوري والتكوين.وأيهما مكتشف الآخر؟ وهو يرى أن على الفنان أن يستقى من الطبيعة ما يستلهمه ويقبله الذهن، ثم يسير به ليحققه مع ما حققه العقل أيضا من تجربة . بمعنى أن ينقل أفكاره إلى تعبيرات ويُحولها إلى وسائل تعبير مناسبة لموضوع التعامل أو الفن. ثم هو يضع تجربته بعد ذلك في تكوين متناسق يضم الوحدة والقوة والجمال، وكل ما هو نابع أصلا من الطبيعة. وهو إضافة إلى ما تقدم، يعتبر الفنان متعبدا زاهدا، يُضمن أحاسيسه مادته الفنية في ضبط وخشوع.

تقول نظرته في الجمال" من السهل الإحساس بالجمال،ومن الصعب تحديده بالكلمات". وهو يفسر هذه النظرة بأن أحاسيس الجمال إنما هي مختبئة فينا كمعرفة مولودة معنا. وأن العالم الجمالي ليس بشئ نراه أو يمكن رؤيته وراء الطبيعة أو ما وراء الأفق. وهو لذلك شئ طبيعي له ظهور مادي في الأحاسيس. وهو في المطلق يصبح بمعنى (الانسجام والتناسق). بل إن ألبرتي يذهب إلى أن جمال الطبيعة في

إنسان عصر القرون الوسطى(مرحلة حياته) هو الذى جعله نموذجا من نماذج الفن التشكيلى آنذاك.

أثرّت نظرته وتعاليمه على القواعد الجمالية إبان عصر النهضة، خاصة على الإيطالى ليوناردو دافنشى **LEONARDO DA VINCI**

ليون شيللر **LEON SCHILLER**

معلم وصاحب نظريات،ومخرج مسرحى بولندى. ولد في كراكو **KRAKKO** في ١٤/٣/ ١٨٨٧ وتوفى في وارسو في ٢٥/٣/١٩٥٤.

بدأ مهنة الإخراج المسرحى عام ١٩١٧م في مسرح مدينة وارسو ومسرح رادوتا **REDUTA** يعين في عام ١٩٢٤م مديرا لمسرح بوجوسلافسكى **BOGOUSLAWSKI**.

اهتم في منهج الإخراج عنده بتحريك المجموعات الكبيرة على خشبة المسرح. وجاهد في سبيل تقديم مسرح شعبى شعرى، واجه به جماهير العمال في المسرح البولندى للمرة الأولى.

تُذكر له محاولات التطوير لفكرة(المسرح القومى) التى بذرها في الدراما المخرج والكاتب البولندى ستانيسلاف فيسبيانسكى (١٧/١/١٨٦٩- ٢٨/١١/١٩٠٧م) **STANISLAW WYSPIANSKI**.

أقام ليون شيللر علاقة فنية طيبة مع المخرج والمصلح الإنجليزي إدوارد جوردون كريج **EDWARD GORDON CRAHG** (١٦/١/١٨٧٢- ٢٩/٧/١٩٦٦م)، مستفيدا من منهج (الجمالية) عنده. استفادت حركة التجديد في المسرح البولندى من جهود شيللر في اتجاهه نحو التعبيرية في السنوات العشرين من القرن الماضى.

أهم أعماله الإخراجية:

١- مسرحية العاصفة- شيكسبير	THE TEMPEST
٢ - مسرحية يوليوس قيصر - شيكسبير	JULIUS CAESAR

كتب دراستين نظريتين هما:

١- المسرح القومى- ١٩٦١م	THATR OGROMNY
٢- ألبوم الذكريات- ١٩٥٥م	PAMIETNIK TEATRALNY

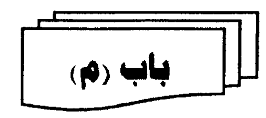
ليوناردو دافينشى **LEONARDO DA VINCI**

(١٤٥٢- ١٥١٩م)

رسام إيطالى، ونحات ومعمارى وكاتب وعالم طبيعيات . أحد الأعمدة الإيطالية في الفكر والفن في زمن عصر النهضة الإيطالى.

وهو في سبيل إثبات وتحقيق نظرياته الجمالية التى تشرح عصر النهضة وتحلله، يواجه الخطوط الطبيعية، ويقف في مواجهتها مقدما وجهة نظره الجدلية (الدياليكتيكية) في الفن.

يبدأ دافينشى بالرسام الملتزم برسم الإنسان ، ثم يتطور إلى التعبير- وبالرسم أيضا- عن مكنونات الروح عند الإنسان.



مادلين رينو **MADELEIN RENAUD**

ممثلة فرنسية من مواليد باريس في ٢١/٢/١٩٠٣م. أنهت دراسة الفنون المسرحية في الكونسرفتوار بباريس. ثم التحقت عام

١٩٢١م بمســـرح الكوميـــدى فرانســـيز COMÉDIE FRANCAISE، وسرعان ما وصلت إلى الأدوار الأولى في الكلاسيكيات الكوميدية بوجه خاص.

مثلت أدوارا هاماً في ريبرتوار المســـرح الكلاســيكى فقـــامت بأدوار(آجنش AGNES في مدرسة النساء لموليـــير L'ÉCOLE DES FEMMES)، أنجليكا ANGYALKA في جورج دانديـــن GEÖRGE DANDIN، (دور سيسيل CECILE) في كوميديا ألفريـــد دو موســـيه ALFRED DE MUSSET (١٨١٠- ١٨٥٧م) المعنونة لا تقبل شـــيئا بالمرة IL NE FAUT JURER DE RIEN.

تتقابل ماديلين رينو صدفة في عام ١٩٣٧م مع زوجها المخـــرج الفرنسى جان لوى بارو أثناء تمثيل أحد أفلامها. فيتم بينهما حب الحيـاة وحب الفن.

وفى عام ١٩٤٧ يؤسس الزوجان معا فرقة مسرحية تسافر فـــي البداية إلى عدة مدن فرنسية، ثم تستقر في مسرح الأوديـــون ببـــاريس ODÉON. وهو نفس المسرح الحالى الذى يطلق عليـــه الآن مســـرح فرنسا THÉÂTRE DE FRANCE.

تتعامل ماديلين رينو في أخريات أيامها مع درامـــات تاريخيـــة وعصرية. فتمثـــل درامـــات (كلـــب الجنـــاينى EL PERRO DEL HORTELANO. للأســـبانى (لـــوب دو فيجـــا LOPE DE VEGA)، (بستان الكرز VISNYOVIJ SZAD).

كما تمثل أدوارا فكاهية سمحت لها بها طبيعتها الفنية للدراميين بـــول كلوديـــل PAUL CLAUDEL(١٨٦٨- ١٩٥٥م)، هـــنرى دى مونترلان HENRY DE MONTHERLANT، جورج فيدو GEORGES FEYDEAU (١٨٦٢- ١٩٢١م)، مارســـيل آشـــــار MARCEL ACHARD.

مادية الفن MATERIALISM OF ART

أولا تعبير المادية. ونقصد به المذهب المادى، وهو نظرية تقول بأن المادة هى الحقيقة الوحيدة، وبـــأن الوجـــود ومظـــاهره وعملياتـــه بالإمكان تفسيرها كمظاهر أو نتائج للمادة.

نَحَتْ مادية الفن إلى الانشغال بالشئون المادية (الماتريالية) بـدلا من الفكرية أو الروحية. ثانيا، ومع ذلك فإن (مادية الفن) هى واحدة من المتطلبات التى يضعها الفنان المبتكر للوصول بها إلى تحقيق فن مـــن الفنون بالوسائل والأغراض التى يراها مُحققة لمحطة الوصـــول إلـــى الهدف الفنى، بشرط بقائه وتواجده داخل حدود الفن.

في فن الشعر، نجد المادية في اختيار الكلمة الشعرية. أما فـــي الفن التشكيلى فتتعثر الماديات فيه كثيرا. كما أن فن الدراما يحتاج إلـــى نظرة أو رؤية دراماتورجية مُوحدّة تحدد أسلوب فن كتابة المسرحية.

والفنان التشكيلى أمام مادية الفن ولوحدة النوع والحفاظ عليـــها، يصعب عليه خلط المواد وما أكثرها تشعبا (طبعا تغيّرت هذه النظـــرة الفنية التاريخية في العصر الحديث ما بعد سنوات ١٩٦٥م حينما اختلط

فرعا التصوير الزيتى والنحت. فاستعمل الفرع الأول الكتل والمساحات وهى من خصائص فن التصوير الزيتى من ألوان وأشكال).

بمعنى أن الفنان لم يكن في مقدوره وهو يصمم تمثالا من الخشب أن يُغيّر من اعوجاج المادة الطبيعية ليكون جزءا مستقيما.

وهو نفس ما يحدث في فن الموسيقى من حفاظ على وحدة المادية،حتى من خلال آلات عزف مختلطة دون الخلط.

يُطلق على مفهوم مادية الفن التى تأتى على هذا النحو تعبير (القاعدة البحتة) في الفنون.

مارتون أندرا **MARTON ENDRE**

مخرج مسرحى مجرى، ومدير فنى للمسرح القومى المجرى (١٧/٣/١٩١٧-١٢/١٠/ ١٩٧٩م). حائز على جائزة كوشوت **KOSSUTH** مرتين وحائز على درجة فنان قدير. حصل على دبلوم الإخراج المسرحى عام ١٩٤١م. درس الإخراج في فيينا. ثم عمل رئيسا لقسم الإخراج بأكاديمية الفنون المسرحية بالعاصمة بودابست.

اهتم بالأعمال المحلية المجرية، وأعاد من جديد- وفى صورة عصرية- أعمال الشاعر المجرى فريش مارتى **VÖRÖSMÁRTY**.

أهم أعماله في الإخراج المسرحى.

١- بيت برناردا ألبا- لوركا

LA CASA DE BERNARDA ALBA, F. G. LORCA

٢- عرس الدم- لوركا

BODAS. DE SANGRE, F. G. LORCA

٣- الحضيض - جوركي

NA DNYE, MAXIM GORKIJ

٤- وفاة بائع جوال- آرثر ميللر

DEATH OF A SALESMAN, ARTHUR MILLER

٥- بعد السقوط- آرثر ميللر

AFTER THE FALL, ARTHUR MILLER

٦- الملك لير- شيكسبير

KING LEAR, WILLIAM SHAKESPEARE

٧- رحلة الليل الطويلة- يوجين أونيل

LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT, EUGENE O'NEILL

٨- مارا- صاد- بيتر فايس

MARAT- SADE, PETER WEISS

٩- بيدرمان ومشعلو الحرائق- ماكس فريش

HERR BIEDERMANN UND DIE BRANDSTIFTER, MAX FRISCH.

مارسيل مارسو MARCEL MARCEAU

فنان بانتومايم فرنسي من مواليد مدينة ستراسبورج STRASSBOURG في ١٩٢٣/٣/٢٢م، وصاحب فرقة مسرحية تخصصت في تقديم عروض المسرح الصامت. درس الفنون التشكيلية ثم درس الفنون المسرحية. نهل في فن البانتومايم على يد المخرج الفرنسي شارل ديلان CHARLES DULLIN (١٨٨٥/٦/١٢- ١٩٤٩/١٢/١١م) ،إيتين مارسيل دراكرو ETIENNE- MARCEL DECROUX أستاذ فن البانتومايم، الذى علّم جان لوى بارو أيضا JEAN- LOUIS BARRAULT (من مواليد ١٩١٠/٩/٨م). يعتبر

مارسيل مارسو أنجب تلاميذ داكرو. بدأ حياته بالعمل مع جـــان لـــوى بارو في مسرحه لمدة ثلاث سنوات ، وفى عام ١٩٤٦م يكـــون فرقـــة للبانتومايم خاصة به تحمل اسمه. ويقدم العـــرض الصـــامت المعنـــون PRAXITELE ET LA POISSON D'OR وفى عـــام ١٩٤٧م يبتكـــر شخصية (بيب BIP) الشاعر الصعلوك الذى يتطور بعد ذلك على يـــد مارسيل مارسو في أعماله المستقبلية. شخصية تتصارع مع الحياة فـــي اعتماد على ذكائها الخارق لتتخطى مشكلات الحياة وتعقيداتها في وجـــه الإنسان، في استعمال للتناقض الظاهرى... أي استعمال العبارة الموهمة للتناقض وهى العبارة المتناقضة ظاهريا.. أى تناقض العقل، ومع ذلـــك فإنها قد تكون صحيحة PARADOX (عبارة تنطوى على تناقض ذاتى، لكنها تبدو صحيحة لأول وهلة،أى تبدو متفارقة).

من عام ١٩٤٨م يبدأ مارسيل مارســـو فـــي كتابـــة برامجـــه للبانتومايم وتصميمها أدبيا ومسرحيا. فيقـــدم عرضـــة الأول بعنـــوان MORT AVANT L'AUBE . ثم يتابع التأليف لفن البانتومايم، مستعملا أفكارا جديدة، ناهلا من الأشعار الفرنسية.

قدم مارسو عروضه على مسارح فرنسية كثيرة فـــي فرنســـا، وبخاصة على مسارح باريس. ثم خرج إلى مسارح أوروبيـــة عديـــدة.

وأهم أعماله:

1- LA FOIRE.

2- LE JOUEUR DE FLUTE.

3- UN PIERROT DE MONMARTRE.

4- DUEL DANS LES TÉNÉBRES.

5- JARDIN PUBLIC.

ويلعب فيها عشر شخصيات مرة واحدة

6- LES TROIS PERRUQUES.

7- HISTOIRE DU SOLDAT لسترافنسكى

8-PARIS QUI RIT.
9- PARIS QUI DORT.

مارك شاجال MARC CHAGALL

مصور زيتى فرنسى من أصل روسى . من مواليد ١٨٨٩/٧/٧م. عمل بفن الجرافيك GRAPHIC وصمم كثيرا من الديكورات المسرحية.

بدأ حياته الفنية عام ١٩١٥ في موسكو. وتعاون بدءا من عام ١٩١٧م مع المخرج السوفيتي مايرهولد في تصميم ديكور مسرحيات جوجول GOGOL ، سينج SYNGE. في عام ١٩١٩م يصمم ويرسم اللوحات الحائطية والأستار الخاصة بالمسرح اليهودى الحكومى في موسكو.

ينتقل مارك شاجال للإقامة الدائمة في باريس في عام ١٩٢٢م. ويستمر في العمل بالمسرح. كما يصمم ديكورات أوبرا (ألجيكو ALJEKO) في نيويورك عام ١٩٤٢م. في عام ١٩٦٤ ينتهى شاجال من عمل التصوير الجصى FRESCO لسقف أوبرا باريس، وفى عام ١٩٦٧م يقام معرض خاص بأعماله في مدينة تولوز TOULOUSE بفرنسا تحت عنوان: (تولوز والمسرح)، حيث تُعرض فيه تصميماته للديكور والأزياء لمائتي مساهمة في الإبداع المسرحى.

ماريا كازاريس MARIA CASARES

ممثلة فرنسية من أصل أسبانى. من مواليـــد ٢١/١١/١٩٢٢م. تضطر إلى الهجرة من أسبانيا مع أسرتها لأسباب سياســية فــي عــام ١٩٣٦م. في باريس حيــث اســتقرت الأســرة ، تلتحــق كــازاريس بكنسرفتوار باريس لدراسه الفنون. ومنذ عام ١٩٤٢ تشترك بالهواية في بعض المسرحيات، وتبرز في دورى جانيت في مسرحية جــان أنــوى JEAN ANOUILH المعنونــة (روميــو وجــانيت ROMEO ET JEANNETTE ، ومسرحية سارتر SARTRE بدور هيلـــدا HILDA في الشيطان والآله الطيبLE DIABLE ET LE BON DIEU ومنذ عــام ١٩٥٢ وكازاريس عضو بمسرح الكوميدي فرانسيز.

تدخل ماريا كازاريس إلى الطور الفنى الثانى في حياتها من عام ١٩٥٤م عندما تمثل عددا من الأدوار الصعبة فـــي المســرح القومـــى الشعبى الفرنســـى THEATRE NATIONAL POPULAIRE (ليـدى مكبث، ماريا تيودور في المسرحية بنفس الاسم لفكتور هوجو).

تتميز كممثلة بطبقات الصوت الملونة والواضحة عند كل طبقة، أنوثتها المتفجرة، إحساسها العميق والمتجدد عبر مراحـــل أدوارهـــا، نظراتها المكشوفة المثيرة للعواطف والذكريات (فـــي الـــدور طبعـــا). اشتغلت بالأفلام السينمائية.

ماريونيت MARIONNETTE

هو أصل الكلمة الفرنسية MARIONNETTE وفـــى عصرنـــا يطلق التعبير على عدة أشكال فنية في المسرح المعاصر . فـــهى تعنـــى

مسرح العرائس في المقدمة. كما تعنى (فنيا) تحريك القطــع والنمــاذج الخشبية أو القماشية أو الكرتونية من أعلى بواسطة حبـــال أو خيــوط تسمح لها بالتحرك في كل اتجاه.

نعثر على الماريونيت كلفظة في فرنسا فـــي عصــر القــرون الوسطى. ثم تدخل إلى المسرح عبر شخصيات تتحوّر لفظاتـــها بيــن ماريون MARION، ماريوت MARIOTTE، مــاريول MARIOLE، مارييت MARIETTE، ماروت MAROTE.

ماكس راينهاردت MAX REINHARDT

مخرج نمساوى من مواليد بادن باى BADEN BEI بالقرب مــن العاصمة النمساوية فيينا WIEN فــي ١٨٧٣/٩/٩م. والمتوفــى فــي هوليود HOLLY WOOD بأمريكا في ١٩٤٣/١٠/٣١م.

بدأ حياته الفنيــة ممثــلا مســرحيا فــي المســرح الألمــانى DEUTSCHES THEATER. تعلم على يد أستاذه المخــرج الألمــانى الطبيعـــى أوتـــو براهـــم OTTO BRAHM (١٨٥٦/٢/٥-١٩١٢/١١/٢٨م) يؤسس راينهاردت في عام ١٩٠٣م المسرح الصغـير كما عُرف KLEINES THEATER. أول أعماله الإخراجيــة الكبــيرة التى تلفت إليه الأنظار كانت (أوديبوس ملكا) عام ١٩١٠م عندما قـــدّم الدراما الإغريقية القديمة على سيرك فيينا. يعمــل منــذ عــام ١٩٠٣م مخرجا أول ومديرا فنيا للمسرح الألمانى في برليــن . يســتعمل فــي منهجه مذهب (الانتقائية ECLECTICISM) بمعنى اختياره للأفضل من عناصر مستمدة من المصادر المختلفة.. أى الأفضل من جميع الأنظمــة

والقواعد والمذاهب والتيارات،دون أن يتبع نظاما واحـــدا فـــي فلســفة الإخراج المسرحى عنده.

يدعو عام ١٩٠٦م إلى إنشاء المسارح الصغيرة فـــي أوروبـــا. KAMMERSPIELE. ويدير وينشر المهرجانات المسرحية أمام الآثـــار المعمارية في سالسبورج SALZBURG فـــي النمســا وفـــى ميونيـــخ MUNCHEN في ألمانيا.

يقود في عام ١٩٢٠ ثلاثة مسارح درامية في ألمانيـــا وحدهـــا.

وهذه المسارح هى:

١- المسرح الكبير GROSS SCHAUSPIEL HAUS

٢- المسرح الألمانى DEUTSCHES THEATER

٣- المسرح الصغير INTIM KAMMERSPIELE

والمسرح الصغير يتسع لثلاثمائه متفرج. ويدير في فيينا بالنمسا المسرح الكوميدى KOMÉDIE THEATER، إلـــى جـــانب إدارتـــه لمســـرح JOSEPHSTÄDTER.

كان ماكس راينهاردت أول من استعمل على المسرح المـــاثلين بصورة كبيرة ومؤثرة. إذ حشد مائتين من الماثلين عند إخراجه لدرامـــا (أوديبوس ملكا) في سيرك بيكيوتا BEKETOW ببودابست بالمجر.

يسافر إلى أمريكا هربا من النازية. ويموت هناك في هوليود.

ما نفريد فيكفيرت MANFRED WEKWERTH

من مواليد كيتـــان KÖTHEN فـــي ١٩٢٩/١٢/٣م. مخـــرج مسرحى ألمانى. عمل في البداية في عدة فرق مسرحية للهواة . الأمـــر الذى لفت إليه نظر الدرامى برتولت برخـــت BERTOLT BRECHT

(١٨٩٨- ١٩٥٦م) فتعاقد معه في عام ١٩٥١م كعضو في فرقة مسرح البرلينر انسامبل BERLINER ENSEMBLE. ويزامــل فــي الفرقــة المخرج يواخيم تنشــر JOACHIM TENSCHER وبيــتر بــاليتش PETER PALIZSCH، بينو بيسون BENNO BESSON.

أخرج فيكفيرث أعمالا عديــدة لــبرخت بعــد وفــاة الأســتاذ (دائرة الطباشير القوقازيةDER KAUKASISCHE KREIDERKREIS أوقفوا صعود أرتورى أوى DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI , DIE TAGE DER COMMUNE أيــام الكوميــون ،كوريولانــوس CORIOLANUS).

يصبح مخرجا أول بمسرح البرلينر انسامبل بعد وفــاة أســتاذه برخت في عام ١٩٥٦م، ويشارك هيلينا فــايجل فــي إدارة المســرح والفرقة المسرحية . يطور من أسلوب ونظرية برخت في المســرح . يُعزى إليه وإلى السيدة هيلينا فايجل فضل تطوير المســرح بعــد عــام ١٩٥٦م. ترك للمسرح مؤلفا نظريا واحدا حتى الآن بعنوان: THEATER IN VERANDERUNG.

مـاياكوفسكى V.V.MAJAKOVSZKIJ

فلاجيمير فلاجيميروفتش مایاکوفسکی VLAGYIMIR VLAGYIMIROVITCH MAJAKOVSZKIJ (١٨٩٣/٧/١٩- ١٩٣٠/٤/١٤م)، شاعر وكاتب درامى سوفيتى. عمــل في بدء حياته بالتمثيل والإخراج المسرحى. مثّل وأخرج فــي مســرح لونابارك LUNA PARK.

يتعاون في عام ١٩١٨م مع المخرج السوفيتى مـايرهولد فـي إخراج دراما BUFFO- MYSTERY . مثّل ماياكوفسكى في السـينما السوفيتية ، وكتب عدة دراسات نظرية عن المسرح وفنونه.

المايننجينية MEININGENISM

المقصود بالمايننجينية، هو عهد الإصلاح المسرحى الذى بـدأه الدوق جورج الثانى (١٨٢٦- ١٩١٤م) في ألمانيا. وقد حاول ترقيـة المسرح وأخلاقياته آنذاك من خلال الفرقة المسرحية التى أنشأها، وكان الدوق نفسه هو مخرجها ومصمم ديكورات المسرحيات التى تقدمـها وقد أُطلق على المايننجينية (مدرسة تربية فن التمثيل).

تركز الإصلاح المسرحى في القواعد والأصول التالية، والتـى كونت منهج هذه المدرسة.

١-الاعتناء بالريبرتوار الأدبى الدرامى الكلاسـيكى. فقدمـت أعمـال ودرامات شيكسبير، جوته ، شيللر، كلايست، موليير.
SHAKESPEARE , GOETHE, SCHILLER, KLEIST, MOLIÈRE.

٢- تكوين الفرقة المسرحية سيكولوجيا وتدريبيا. بغية الحفاظ على الجو التدريبى العام، والعلاقة الفنية السليمة الصافية من كل اضطـراب أو تنافس خبيث غير شريف. خاصة وأن طبيعة المهنة المسرحية هـى الرفض والإنكار في أغلب تاريخها.

٣- الالتزام بالتكوين الفنى العلمى، في مواجهة الولوع بالبراعة الفنيـة الفردية VIRTUOSITY.

٤-النهوض بالمجموعات المسرحية وبالأدوار الثانوية الصغيرة، وأدوار الماثلين الصامتين على المسرح. وذلك بتفسير أماكنهم وأدوارهم تفسيرا مستفيضا، ليصبح لكل واحد منهم- مهما صغر دوره - مهمات فنية يضطلع بها، ويشارك بها قوة وتعبيرا في العرض.

٥- توسيع رقعة البحث الفنى قبل أو أثناء إجراء التدريبات المسرحية. وذلك بزيارة المعارض الفنية، والاطلاع على فنون المعمار والنحت والتصوير، والانتباه إلى أزياء العصور المختلفة. بما يسمح للوثائق التاريخية من الظهور على المسرح في غير تزييف أو تحوير أو نقص، والعناية عناية تامة بالمهمات المسرحية وأدوات الإكسسوار.

٦- ابتداع نظم حديثة في العمل الفنى بالمسرح. وأقصد به نظام التدريبات المسرحية، الذى ينص بعد قراءة المسرحية على بروفات التحليل السيكولوجى .. هذا التحليل الذى يكشف للممثلين العلاقات وأنواعها العديدة بين بعضهم البعض. ثم بروفات القراءات الأولى ومهماتها، وحتى تدريبات الحركة المسرحية.

٧- اعتنت المايننجينية - ضمن ما اعتنت - بنسخة الإخراج، لتسجل الملاحظات الإخراجية فيها. (ولو أن المسرح الحديث وفق تفسيرات ووجهات النظر العصرية لا يعترف بنسخة الإخراج حاليا، على اعتبار أنها تعطل أو هى تقتل مراحل الإبداع الفنى ساعة التكوين الفنى، لتحافظ على صورة أولية مسجلة داخل النسخة يصعب في أحيان كثيرة الحياد عن أولياتها المرسومة والمثبتة على نسخة الإخراج).

ومما لا شك فيه أن ستانسلافسكى قد تأثر بالمايننجينية، وعمل بأساليبها في بداية حياته العريضة.

مايور توماش MAJOR TAMÁS

مخرج مسرحى مجرى، وممثل، ومدير فنى للمسرح القومـــى المجرى بالعاصمة بودابست. من مواليد ١٩١٠/١/٢٦م والمتوفى فـــي شهر مارس من عام ١٩٨٦م. حائز على جائزة كوشـوت KOSSUTH مرتين، وحائز على درجة فنان قدير.

حصل على دبلوم أكاديمية الفنون المسرحية في عــام ١٩٣٠م. وفى عام ١٩٣١ أصبح عضوا بالمســرح القومــى المجــرى. ابتـدع ريبرتوارا مسرحيا لنقابات العمال تبنّاه اتحاد النقابات لتعريف العمــال البسطاء بالثقافة المسرحية. اشتغل بالسياسة العماليـــة مؤيـدا الثـورة الاشتراكية قبل انبثاقها في المجر بعد الحرب العالمية الثانية. عُين عــام ١٩٤٥م مديرا للمسرح القومى المجرى ،وظل بهذه الوظيفة حتى عـــام ١٩٦٢م.

عمل بالتمثيل المسرحى. وأول بطولة له كانت عام ١٩٤٣ فـــي دور(طرطوف TARTUFFE) في مسرحية موليير المعروفة بهذا الاسم. أشهر أدواره المسرحية (ريتشارد الثالث - شيكسبير، ياجو في عطيـــل شيكسبير).

بدأ مهنة الإخراج المسرحى في عام ١٩٣٨م. وأهم أعماله هى:

١-أندروماك- جان راسين

ANDROMAQUE , JEAN RACINE

٢- حلم منتصف ليلة صيف- شيكسبير

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, WILLIAM SHAKESPEARE

٣- ريتشارد الثالث- شيكسبير

THE TRAGEDY OF KING RICHARD THE THIRD, W. SHAKESPEARE

٤- عطيل- شيكسبير

OTELLO, W. SHAKESPEARE

٥- هملت- شيكسبير

HAMLET, W. SHAKESPEARE

٦- الليلة الثانية عشرة أو كما تهوى

TWELFTH NIGHT, OR WHAT YOU WILL, W. SHAKESPEARE

٧- ييجور بوليتشوف وآخرون- جوركى

JEGOR BULICSOV I DRUGIJE, MAXIM GORKIJ

٨- التحقيق- بيترفايس

DIE ERMITTLUNG , PETER WEISS.

المترية METRIC SYSTEM

هى الميزان في الأدب والفن. فهى ميزان الشعر، وقياس الفنون المختلفة، والإيقاع والنظم الداخلى لهذه الفنون.

نشأت المترية قديما في العصر القديم، واستعملها فن الموسيقى في القرون الوسطى. كما استعملها فن الرقص أيضا.

ثم تختفى هذه المترية وبكل قياساتها وقوانينها في عصر الرومانتيكيين.

متعة جمالية AESTHETIC PLEASURE

لا يمكن الإحساس بالفن دون حدوث المتعة الجمالية. وهو ما يعنى شيئين: الأول هو وصول التكوين الفنى إلى لحظة ونقطة المعايشة

عند الجماهير، والشئ الثانى هو حيوية المادة المعروضة وعمقها فـــي أرجاء ذهن وعقل المشاهد.

وعلى مساحة هذين العنصرين تحدث (العلاقة) بين منتج الفـــن ومستقبله. ولا تتواجد هذه العلاقة غالبا في العلـــوم أو فـــي انتاجـــات المشروعات. على اعتبار أن الفنون تتعامل مع الأحاسيس والوجـــدان، وتتولد عنها تأثيرات حقيقية حسية ووجدانية وإيحائية وانطباعية ونفسية وواقعية.

إضافة إلى أن رحلة العمل الفنى تعمـــل علـــى ميـــلاد علاقـــة سيكولوجية بين صاحب الفن ومُشاهده. وتبقى هذه العلاقة فـــي وضـــع ارتجاجى في غير تكافئ أو تواز. إلا أن نهاية الرحلة تـــأتى بالراحـــة والقبول والتطهير بالقيم الأخلاقية (كما في الدراما مثلا) وبغير ذلك مـــن عناصر تحقق نجاح العملية الفنية، أو هى لا تأتى بشىء على الإطلاق. وساعتها نكتشف أن تماساً قد غاب عن العلاقة، وساعتها مرة ثانيـــة لا يحصل المشاهد على المتعة الجمالية للفن.

المثالية IDEALISM

ويطلق عليها (الكمالية) أيضا، أو الفكرية الفلسفية بعدم وجـــود الأشياء إلا في الذهن فقط.

تظهر (المثالية) عادة في كل تفكير أدبى أو فنى، كما تُرى فـــي الاستعداد لإنتاج الفنون. ولو على المستوى النظـــرى أحيانـــا- وهـــى تُصور خط الإصلاح الإيجابى، وتُعنى تبسيط الحقائق ورفعها إلى درجة المثل الأعلى.

يسعى الفنان- بكل جهده- لوضع عناصر العمل الفنى في نقطة الارتكاز وبؤرة الانتباه. فإذا ما تحقق سعُى الفنان جاء عمله كامل الإعداد محتويا على المثالية.

نوعية المثالية في الفن نعثر عليها منذ تطور تاريخ الفن. فشخصية فرعون معروفة في فن الرسم المصرى القديم، كشخصية من أضخم شخصيات التاريخ المصرى وقتذاك.

وفى عصر النهضة الأوروبى يبتعد الفن عن التعبير المثالى باستثناء تيارات الروكوكو، الأكاديمي والبرناسية.

أما في القرن العشرين فتتقلص المثالية في الفنون.

مثالية جمالية AESTHETIC IDEALISM

المثالية الجمالية هى مُبتغى كل فنان ، لكنها غير مُحققة في كل فن من الفنون. أو لنقل هى تختلف في حالة عن أخرى وفى إنتاج عن آخر، حتى داخل الفن الواحد. والمثالية الجمالية الحقيقية هى التى تهتم بالمجتمع وبترقيته من خلال الفن. فكلما تعمق فن من الفنون في جذور المجتمع معالجا ناسه وطبقاته وأفراده في حقيقية شرعية، تحققت المثالية الجمالية. ويقتضى هذا التحقيق قوة بارعة في كل من المضون والشكل معا. تلعب المثالية الجمالية دوار هاما في الشكل الجمالى، إذ أن أهمياتها ووظائفها وشروحاتها تتعلق تماما بالشكل الجمالى الذى أشرتُ إليه.

طبيعى أن تتواجد (المثالية الجمالية) في الفن، بل من المفروض أيضا أن يكون هذا التواجد في حالة استمرار وحالة (وجود دائم)

فحضور الحقيقة عند الفنان، والتوعية الجمالية لهذه الحقيقة تيسران سبل العرض الفنى للمادة الفنية المراد عرضها،كما تساعد المُشاهد على قبول الفن بصفة عامة.

إن كل فترة تاريخية وكل عصر من عصور التطور الاجتماعى يحدد الأنماط المثالية للفنون التى سادت فيه. وحيث تظهر عناصر التقليدية والتجديدية كما تظهر معها الأشكال المستعملة في الفنون. وهو ما يعطى لنا- تاريخيا- القدرة على قياس المثالية الجمالية في عصور مختلفة.

المجازية (الاستعارة - التهذيبية) ALLEGORY

أصل اللفظة اليونانية **ALLEGORIEN**. والمجازية هى إحدى أنواع التعبير الفنى عندما يلجأ الفنان إلى استعمال أشكال مستعارة للتعبير عن شيء آخر أو قضية معينة. بمعنى أن صورته الأصلية الفنية لا تخرج بشكلها أو بصورتها التى تظهر عليها في التكوين الأدبى أو الفنى. لكنه بالإمكان الحصول على هذه الصورة الأصلية بمساعدة ثانوية أخرى، كالتحليل، أو التأويل أو الرمز، أو الإيحاء، أو بالإفصاح عن سر الاستعارة أو مكنون المجاز. وحيث يلجأ الفنان إلى نبذ استعمال الأشياء الطبيعية المساعدة للفكرة، ليضع بدلا منها أشياء أو عناصر أخرى تساعد شكله المستعار على الظهور والفهم وتحديد الأمور.

فالاستعارة عن إبراز (العدالة أو الحق) تُرى في التمثال المعبر عنها وهو معصوب العينين لسيدة شابة في إحدى يديها خنجر صغير، وفى اليد الأخرى ميزان العدل. وهو ما يُمكّن الفنان من استلهام التعبير

(المجازى) الذى يقصد الفضيلة والحق والعفة،وبوسائل وبأشكال أخرى تهذيبية النية والمقصد تكون مطابقة للموضوع التعبيرى وإن لم تكن مطابقة للشكل. وما التعبير عن الحرية بالطيور أو الأجنحة،وعن عدم الحرية بالسلاسل أو القيود إلا شكلا من أشكال المجاز والاستعارة.

إن التعبير عن المجاز- كما في الصورة السابقة- يجعل الرمز بسيطا واضحا، يكاد يكون بدائيا وقابلا للفهم السريع. وهو ما يقف في وجه الرموز الثقيلة والغريبة والصعبة،والتي تمتلئ بها الآداب والفنون،وأحيانا بعض أعمال المذهب الرمزى.

يتصل شكل التعبير المجازى على طريق تطور الفن- في أغلب حالاته- بعناصر الميثولوجيا القديمة وبخاصة الهيللينية، وبعصر النهضة، كما يُرى بشدة في عصرى الفن الكلاسيكى والباروك .

يخلق المجاز في التعبير الأدبى أو الفنى لحظات تمركز هامة تُلفت النظر إلى أشياء معينة وخاصة مثل (الفكر، الإحساس) حتى رغم تعارض المجاز وغرابته مع الأمور الحقيقية في الدراما أو القصة أو الرواية، وهو ما يجب أن يكون.

والتركيب المجازى لفكرة من الأفكار وفى عمل من الأعمال- سواء رضى وقَبل هذا التركيب أو لم يقبل- لابد وأن يقوم على سوء الفهم بين الأصل القائم والاستعارة المستعارة. كما لابد وأن يظهر في صورة غير طبيعية كطبيعة الأشياء المنتظمة،حتى يصل المجاز إلى مبتغاه الذى يحاول عكسه وإثباته.

وعادة ما يحمل الإنسان في الفن مضمون المجاز، وهو الذى يُقدمه ويعرضه، ليوصّله- وبعناصر المجازية- إلى ما يريده فنان التكوين.

يلعب استعمال (المجاز الواعى) دورا كبيرا في إثبات تطور الإنسان داخل مجتمعه في تطور الدول والمجتمعات . بعد أن يعى

الإنسان قضايا بيئته، في تعرف على دواخل وصغائر الأمور، وبعد أن يتكوّن لديه الوعى لنقد الذات، ليضع أحيانا هذا المجاز في إحدى الصور الفنية للتوضيح والتعبير.

قد يصل المجاز آنذاك لنقد السلطة أو الشخصية العاتية. وهو بذلك يقف وجها لوجه معها عبر المجازية والاستعارة.

يُستعمل المجاز أيضا ضد البيروقراطية والانحراف الدينى.

وأمامنا المجاز الرومانتيكى الذى عبّر أحسن تعبير عن آمال وآلام الطبقة الوسطى الفرنسية والضغوط التى عانت منها حتى قيام الثورة الفرنسية (انظر مسرحية رومان رولان المعنونة ١٤ يوليو).

محاكاة هزلية PARODY

المقصود بها هو الصورة الممسوخة التى تحتوى على معارضة تهكمية. أصل الكلمة اليونانية **PARODEIA**.

والمحاكاة الهزلية نوع من الأنواع الأدبية في التعبير، يقوم على التقليد الساخر عبر إعادة إضافات على الأصل المقلّد. ومعنى هذا أنه يوقف الأصل الذى يبدأ منه– ولو على مستوى الظاهر– ليضيف إليه في المضمون وفى وسائل التعبير، في كثير من الهزل المتضمن النقد في بعض الأحوال.

مخادع (متآمر) INTRIGUER

أحد أنواع الأدوار المسرحية منذ القديم في المسرح حتى أصبحت شخصية المخادع أو المتآمر نموذجا معروفا في درامات

العصر الحديث، بل ومكشوفة في الوقت نفسه. وهى شخصية عقلية فكرية INTELLECTUAL تستعمل العقل كثيرا، ولا تركن إلى العاطفة لكى تتصرف على أساسها، وهذا هو التشريح النفسى الحديث لأمثال هذه الشخصيات التى نتقابل معها بكثرة في المسرح، تماما كما هى في الحياة التى نعيشها.

والمخادع أو المتآمر في المسرح يُوجه عادة الأحداث واللحظات والأهداف في العمل المسرحى لصالحه وصالح رغباته في الكثير من الأحيان . وهو أمام واجباته الدرامية هذه- التى تتوخى ذكاءً ويقظة وحنكة ودهاء- لا يمكن أن يتصف بالغباء أو التوكلية أو السذاجة.

ظهرت هذه الشخصية في المسرح في المسرحيات الدينية إبان القرون الوسطى، إذ كان هو نفسه الشيطان الذى يُغرر بالجميع. وفى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين ظهرت الشخصية، وهى تحمل الكثير من سوء النية وشرور المقصد، وحملت في ذلك العصر القناع الذى يوحى إلى حد ما بالنيات والمقاصد الخبيثة والشريرة. وقد بقيت هذه الشخصية مستمرة حتى العصر الحديث، حيث نراها بوضوح في درامات الجريمة أو الدرامات البوليسية.

ومن المخادعين والمتآمرين المشهورين في الأدب الدرامى شخصيات (ياجو JAGO) في عطيل OTELLO شيكسبير، فورم WURM في دراما الحب والدسيسة KABALE UND LIEBE لمؤلفها الألمانى فردريك شيللر FRIEDRICH SCHILLER، وزانى ZANNI في الكوميديا دى لارتى COMMEDIA DELL'ARTE، وفى شخصيات الخادمات الذكيات المؤذيات في مسرح موليير الفرنسى.

مدارس التمثيل ACTING SCHOOLS

بالمعنى المتسع العريض، هى المدارس التى يجرى فـــي نظـــام ومنهج دراستها تعليم فنون الإلقاء وفنون التمثيل لطلاب يلتحقون بـــهذه المدارس لدراسة الفنون المسرحية دراسة نظامية. ولا يشمل المصطلـــح تعليم فنون المسرح للهواة في الفن.

بدأت دراسة فنون التمثيل في أوروبا ما بين القرنيـــن الســـادس عشر والثامن عشـــر الميلادييـــن. وكـــانت علـــى مســـتوى متوســـط (بمعنى أنها لم تكن على المستوى الدراسى الجامعى كما هى اليـــوم). انتشرت تلك المدارس آنذاك بصفة خاصة في البلاد الأوروبية التى لـــم تكن بها مسارح عامة. درّست تلـــك المـــدارس إلـــى جـــانب المـــواد التخصصية للمسرح ، الدراما اليونانية القديمة،اللغة اللاتينيـــة، فنـــون الموسيقى . وكانت امتحانات المواد التخصيصية علنية العرض.

مدير خشبة المسرح STAGE MASTER

مدير خشبة المسرح، وظيفة من الوظائف الهامة في كل مسارح العالم صغيرة كانت أم كبيرة. تتفرع مهام هذه الوظيفة، وهى في كـــل تفرعاتها تقتضى دقة في التنفيذ، لأن كل ملاحظاتها تسير رأســـا إلـــى العرض المسرحى مباشرة. إذ الخطأ في الإدارة المسرحية يعنى الخطـــأ في العرض المسرحى. ومن مهام مدير خشبة المسرح إعداد الخشبة قبل التدريبات وقبل العرض المسرحى. ومراقبة خشبة المســـرح، وتوفـــير

الهدوء اللازم للعمل الفنى أو لجلسة التدريب في حالة الإعداد للمسرحية، وهو المسئول الأول عن النظام فوق خشبة المسرح.

ولا يمكن بدء التدريبات بدون حضوره. فهو يُعد نسخة العمل. ويُدوّن فيها مواقيت الدخول ولحظات خروج الممثلين من وإلى خشبة المسرح .

وفى بعض مسارح أوروبا يخصص له مكان في أحد جانبى المسرح، على قُرب من أجهزة الموسيقى المصاحبة. إذ هو المسئول كذلك عن دخول المقاطع الموسيقية المصاحبة للدراما فى أماكنها وفى مواعيدها، وبالقدر المطلوب تماما.

وهو الذى يعطى إشارة نهاية الفصول، وإشارة بدايات الفصول التابعة ، وهو الذى يُنهى وقت الاستراحات بين الفصول (في حدود من ١٥ إلى ٢٠ دقيقة)، وذلك بتنبيه الجماهير في البوفيه وصالات التدخين ودورات المياة. ونفس التنبيه يصل إلى الممثلين في حجرات الملابس والماكياج وكل جنبات المسرح وبوفيه الممثلين، عن طريق جرس التنبيه إلى مواصلة العرض المسرحى. وأحيانا ما يُبلّغ ذلك- إلى جانب الجرس- بصوته شخصيا للممثلين من خلال ميكرفون صغير يصل إلى أسماع الممثلين في أماكن وجودهم في كل أرجاء المسرح وخشبته وحجراته.

اتفقت مسارح العالم على علامات يعمل بها مديرو مسارحها على الخشبة وفق النظم التالية :

١- جرس التنبيه للممثلين، يعنى مغادرة الممثلين جميعهم لحجراتهم.

٢-بإشارة من اليد للممثل ، يدخل الممثل من الكالوس المُعد له إلى حيز المكان المعين له على خشبة المسرح للعرض المسرحى.

٣-مدير خشبة المسرح هو المنظم للتحية في نهاية العرض المسرحى، وفقا لترتيبات الإخراج.

٤- يسجل مدير خشبة المسرح كل الأخطاء والتجاوزات التى يمكن ان تنشأ في العرض المسرحى الواحد مما يقتضى توجيه الإنذار إلى الممثل غير الملتزم بملاحظات الإخراج ونظام دوره وأحيانا إلى إعادة التدريبات، حرصا على تقديم العرض المسرحى في الصورة التى أقرها المخرج المسرحى في نهاية التدريبات.

في المسارح الكبيرة نعثر على وظيفة المدير الأول لخشبة المسرح. كما نجد وظائف لمساعد مدير خشبة المسرح.

المدير الفنى المسرحى ARTISTIC DIRECTOR

المدير الفنى للمسرح، وظيفة قيادية هامة من وظائف المسرح في كل مكان. وتتحدد مهام وظيفة المدير الفنى في اقتراح ريبرتوار المسرح، ومتابعة تنفيذه،والاتصال بالوزارة المسئولة في بلده عن المسرح. وهو الذى يرسم خطة تطوير المسرح الذى يديره بالكفاءات الفنية الشابة في التمثيل والإخراج وهندسة المناظر.

ومنذ القرن التاسع عشر الميلادى، فصلت المسارح الأوروبية الكبيرة الجوانب الفنية في المسرح عن الجوانب الاقتصادية والإدارية، احتراما لوظيفة المدير الفنى للمسرح، وحتى لا تشغله إداريات غير ذات موضوع عن مهمة التخطيط لسياسة المسرح (فنيا) فأنشأت هذه المسارح وظيفة جديدة، عرفت باسم المدير الإداري والمالى، تكون اختصاصاتها الشئون المالية والإدارية، دون التعرض للفنيات في السياسة المسرحية. وقد أدى هذا الإجراء إلى تطور في المسارح، بعد

أن تفرغ المديرون الفنيون المسرحيون لمهمات أكبر وأكثر نفعا وجدوى لمستقبل مسارحهم.

ويساعد المدير الفنى المسرحى على أداء وتنفيذ مهماته الفنيـــة، المخرجون المسرحيون بالمسرح، ورجـــال الدارمـــاتورج ومهندســو الديكور والتقنية وهم معا يمثلون (وجه المسرح وتقدمه).

مزاج (حالة نفسية) MOOD

فرضت هذا التعبير(المزاجى) في المسرح، بعض الدرامات التى تؤلف عناصرها في المنظر أو الديكور أو المهمات المسرحية المكملـــة. وكذا طريقة الأداء التمثيلى فيها حالة نفسية معينة، تساعد على تكويـــن العامل النفسى المزاجى العام للدراما.

وأبرز هذه الدرامات التى كتبـــها الأمريكـــى تينيســـى وليـــامز WILLIAMS TENNESSEE (من مواليد ١٩١٤م ومـــات منـــذ عـــدة سنوات قليلة)، أنطون تشـــيكوف (١٨٦٠- ١٩٠٤م)، هـــنريك إبســـن (١٨٢٨- ١٩٠٦م). ففى مسرحيات تشيكوف كـــان الريـــف الروســـى القيصـــرى، والمنـــازل الواســـعة وحدائقـــها، والغابـــات، والواقعيـــة التفصيلية،والزى المسرحى، وأصوات الطيور، غلاية الشاى الروســـية عناصر هامة في إبراز المزاج الروسى قبل الثـــورة الروســـية. وقـــد ابرزت شخصيات مثل المربيات وخدم المنازل الكبـــيرة هـــذه الحالـــة النفسية للشخصيات في مسرح تشيكوف.

مذهب المركزية البشرية
ANTHROPOCENTRISM

هو مذهب يعتبر الإنسان هو حقيقة الكـــون المركزيـــة. أصـــل الكلمة اليونانية ANTROPOS ومعناها الإنسان، أما كلمة CENTRUM فهى من اللاتينية.

يحدد الفن- من خلال نظرة المذهب- أن تُصر الموضوعـــــات على أن يكون الإنسان في موقف الصدارة وفى نقطة الارتكاز. بمعنـــى أنه فن يقدم علاقات الإنسان، ويخدم أحاسيسه في كثير مـــن الاحـــترام والاعتبار. لأنه هو وحده القادر على خلق الحقيقة في المجتمع والمـــادة أيضا.

وعلى ذلك، فقد تحددت موضوعات مذهب (المركزية البشـــرية) في الفن على أن ينبع الإنسان من نفسه ،وعما تُحدثه به هذه النفس تجاه أخيه الإنسان. ثم على قبول ما يقدمه له الإنسان الآخر.

وقد تعارضت هذه النظرة مع العلوم ومعاييرها. وخفضت كذلك من النظرات الدينية، وأصبح الإنسان- بنظام مذهب المركزية البشرية، بل والإنسان العادى- يعتقد في ألوهيته البشرية وبقدرته على صياغـــة أمور الدنيا وأحوالها بمساعدة غيره من البشر.

إلا أنه ليس لدينا الدليل على ظهور أعمال فنية بارعة أو باقيـــة في تاريخ الفن وتحمل نظرة هذا المذهب في الفنون. بل لعلنى أقـول إن الفن ذاته لم يستطع حتى وقتنا هذا إثبات اعتبارية الإنسان.

مرثية
ELEGIA

أصل الكلمة في اليونانية ELEGEIA. والمرثية هى القصيـــدة الحزينة أو النُدبة. وهى نوع أدبي شعرى عُرف في الأدب الكلاســيكى اليونانى القديم، ثم عرف عند الشعراء اللاتينيين بعد ذلك.

يرى شيللر SCHILLER أن المرثية نوع ولد نتيجـــة التبـــاين والتعارض بين النموذج والحقيقة. وهو سرعان ما يظهر إذا لم يستطع الشاعر أن يبرز الحقيقة أمام وجه النموذج أو فـــي مواجهتـــه. ولذلـــك تصبح المرثية بكائيةحزينة مؤسفة حالة إظهارها أو محاولـــة إبرازهـــا للحقائق.

تصبح المرثية- بحسب الفكرة أو التصور- على طرف النقيض مع الراحة النفسية وهدوء البال. ولهذا يصنفها بالينسكى بيـــن الأنـــواع الشعرية في آداب الشعر. وهى نفس نظرة هجل. وهى لهذا وذاك نـــوع ينتشر في الآداب الشرقية العاطفية بقدر يماثل المرثية الأولـــى فـــي الشعر الأدبى اليونانى القديم.

يمثل المرثيات عند الشرقيين الصينى تشـــى يـــوان والـــهندى كاليداس TCSHÜ JÜAN, KALIDAS ومن مؤلفات الأعمال المرثيـــة ماهابهاراتا، راامايانا، جلجـــامش ,MAHABHARATA, RAMAIANA GILGAMESH كانت القرون الوسطى هىالعصر الذهبى للمرثيـــات. وقد اهتم بها في عصر النهضة وما بعـــده الشـــعراء جوتـــه، شـــيللر، هيلدرلين، لامارتين، هوجو

J.W. GOETHE, F. SCHILLER, J. HÖLDERLIN , A. LAMARTINE, V. HUGO

مسارح تجريبية EXPERIMENTAL THEATRES

لا نقصد بالتجريبية هذه الموجة الجديدة التى ظهرت في مسارح الوطن العربى منذ عدة سنوات مضت.فـــهذه المســـارح يطلـــق علـــى

عروضها تعبير (التجريب) مهما كان نتاجه ومستواه. وبُعده أو قربــــه حقيقة من التجريب بمعناه العلمى والفنى.

إننا نقصد هنا بالمسارح التجريبية، الفرق المسرحية التى عملـت في استمرارية ، وقدمت عروضا ناجحة فـــي ميـــدان التجريـــب. بــل وعُرفت بعد ذلك بالانتماء إلى الفكر الجديد، مهما كانت مضمونات هـذا الفكر، ولياقته من عدمه للجماهير، التى شُغفت بهذا النوع من التجريـب في المسرح.

هذه الموجة التى بدأت في القارة الأوروبية فـــي عشــرينيات القرن العشرين. وفى باريس ، حيث يطالعنا تاريخ المسرح الأوروبـــي بالعديد من الجهود التجريبية في مسرح (الكامب إليزيـــه THÉÂTRE DES CHAMPS ELYSÉES - الشـــانزليزيه، ومســـرح الأوديـــون ODÉON). ونفس نزعة المسارح التجريبية نجدها فـــي ألمانيـــا فـــي الحركة المسرحية المسماة BAUHAUS في عام ١٩٢٨م (البوهـــاوس) ونجد امتدادا لهذه المسارح في إيطاليا تتمثل في تعاون مصمم الديكـــور الإيطـــالى أنريكـــو برامبولينـــى ENRICO PRAMPOLINI (١٨٩٤/٤/٢٠- ١٩٥٦/٦/١٧م) والمخرج الإيطالى أنطـــون جوليـــو براجاليـــا ANTON GIULIO BRAGALIA (مـــن مواليـــد ١٨٩٠/٢/١١م). وفى المسرح السوفيتى لا يعدم التجريب عديـــدا مـــن المحـــاولات علـــى يـــد فلاجيمـــير فـــلا جيمـــيروفتش ماياكوفســـكى VLAGYIMIR (١٨٩٣/٧/١٩- ١٩٣٠/٤/١٤م) VLAGYIMIROVITCH MAJAKOVSKIJ، يفجنى باجراتيـــانوفتش فـــــــاختنجوف (١٨٨٣/٢/١٣- ١٩٢٢/٥/٢٩م) JEVGENYI AHTANGOV BAGRATYIONOVITCH، فســـفولد أميليـــافتش مايرهولد (١٨٧٤/٢/٩- ١٩٤٠/٢/٢م)

إلى جانب جهود في المسرح التشيكوسلوفاكي، وجهود أخرى فيالمسرح الأمريكي في فرقة المسرح الحـــي LIVING THEATRE، وجـــهود معاصرة للبولندى جرسى جروتفسكي JERZY GROTOWSKI (مـــن مواليـــد ١٩٣٣/٨/١١م)، وبيـتربروك الإنجلـــيزى مـــن مواليـــد ١٩٢٥/٣/٢١) PETER BROOK في عدة بلاد أوروبيـــة وآســيوية وأفريقية.

المسارح المكشوفة OPEN - AIR THEATRES

المقصود بالمسارح المكشوفة ، أو مسارح الهواء الطلق- كمـــا يطلق عليها أحيانا – هو هذه المسارح التى تُصمم أو تبنى في أمـــاكن الطبيعة بخشبة مسرح مكشوفة، وصالة جماهير لايحدها سقف.

لكن هذه التمسيه الحديثة (المسرح المكشوف) لم تكن معروفـــة عند المسرح الإغريقى أو المسرح الرومانى القديـــم، وكلاهمـــا كـــان مكشوفا كذلك، إلا متأخرا من بعض الغطاء العلوى وفى جزء فقط مـــن المبنى المسرحى. ونفس التسمية الحديثة لا تنسحب كذلك على مســـرح القرون الوسطى، المكشوف هو الآخر.

انتشرت المسارح المكشوفة من عصر النهضـــة فـــي قصـــور الأثرياء والطبقات الحاكمة. ويعتبر القرنان السابع عشر والثامن عشـــر الميلاديين العصر الذهبى لانتشار هذا النوع المكشوف من المسارح، في حدائق الطبقات العليا الإليت ELITE، وبين الأشجار وغابات القصور.

يدلنا تاريخ المسرح على وجود مثل هذه المسارح فـــي حديقـــة بوبول BOBOL بفيرنزا FIRENZA وفى هلبرون HELLBRUNN في

سالسبورج SALZBURG، وفى حدائق قصر ميرابل MIRABELL، وفى قصور هرن هاوزن HERRENHAUSEN فى ألمانيا. وقد أُخرجت عروض مسرحية على مسارح أخرى في الهواء الطلق في فرساى VERSAILLES (القصر الملكى الفرنسى)، وفى قصر الأمبراطور النمساوى في شنبرون SCHÖNBRUNN، وأحيانا ما كانت تقام خشبة مسرح مؤقتة داخل القصور بدلا من المسرح ذاته. وكانت المناظر هى الطبيعة في هذه العروض المكشوفة، والتى تكونت من الأشجار والأغصان وحشيش الأرض والصخور.

وفى العصر الحديث يعيد هذه الصورة من المسارح المكشوفة إلى تاريخ المسرح المعاصر المخرج النمساوى ماكس راينهاردت MAXREINHARDT (٩/٩/١٨٧٣- ٣١/١٠/١٩٤٣م) عندما يُخرج أمام كاتدرائية سالسبورج عروضه المسرحية المكشوفة في الهواء الطلق في شهر أغسطس من كل عام. هذا النوع من المسارح المكشوفة أمام الآثار التاريخية كان عنوان رسالة الدكتوراه فى الفنون للباحث المصرى الزميل المرحوم الدكتور المهندس فاروق شعبان رحمه الله.

المستقبلية FUTURISM

حركة أدبية وفنية سادت في بداية سنوات القرن العشرين. وهى تمثل فن المواطنين (الطبقة الوسطى) ولفظة FUTURUM مستعارة من الأصل اللاتينى .

انبثقت الحركة المستقبلية في إيطاليا على يد فيليبو توماسو مارينيتى F.T. MARINETTI عام ١٩٠٩م في مجلة الفيجارو FIGARO الفرنسية، وامتدت حركة المستقبلية إلى فروع للأدب والفن والموسيقى والمعمار والفنون التشكيلية.

تمتد الحركة بعـــد ذلــك إلـــى فرنســا علـــى يـــد أبوللبنـــير G.APOLLINAIRE، ثم في إنجلترا بجهود بوند ، لويس، فلينت E. POUND, W. LEWIS, F. I. FLINTثم تعبرها إلـــى ألمانيــا عنـــد جماعة المستقبليين WERKLEUTE AUF HANS NYLAND بقيادة كل من فرشوفين، فينكلر، كنايب W. VERSHOFEN, J. WINKLER, J. KNEIP.

تدخل الحركة المستقبلية إلى الاتحاد السوفيتيفى عام ١٩١٢م على يـــد ماياكوفسكى V.VMAIAKOVSKI. إلا أن الحركة المســـتقبلية ســـواء ازدهرت هنا أو هناك ، فإنها لم تحافظ لنفسها على وحدة فنيـــة تجمـــع خيوطها أو عناصرها في البلاد الأوروبية التى انبثقت فيها. إذ سـرعان ما تتعارض آراء المستقبليين أنفسهم في إيطاليا، هـــذا بالإضافـــة إلـــى الطريق الدعائى (الديماجوجى) الذى سار فيه الإيطالى مارينيتى بـــاعث الحركة، حين أعلن عن النعرة القومية NATIONALISM وما اعتُـــبر عصبية استقلالية في تيار وفن المستقبلية، في تأييد غير مقبول أو مبرر للنازية والفاشية. وهو ما يسجله كتابه ودراسته المعنونـــة (المســـتقبلية والفاشية). هذا بينما نرى مايكوفسكى المستقبلى الآخـــر فـــي الاتحـــاد السوفيتى يقف على خط النقيض مع مارينيتى، ليؤيـــد ثـــورة أكتوبـــر الاشتراكية في بلاده، وليصبح واحدا من دعاتها.

لكن من الملاحظ أن هناك تشابها في فكر المستقبلية في كل من فرنسا والاتحاد السوفيتى إذ تؤيد مستقبلية كل منهما التقاليد الأخلاقية في الأدب والفن، مع رفض قاطع لقبول الماضى والحاضر، وفـــى تطلـــع كامل إلى المستقبل.

بحث المستقبليون- عبر فنونهم- في مســـتقبل معمـــار المـــدن الكبيرة، وفى تطوير التقنية، ونهضة العلوم الطبيعية والهندسية بصفـــة

خاصة مستعينين بتعبير (الحرية) للوصول إلـــى أغراضـــهم ومســـاندة حركتهم.

وفى فن الرسم المستقبلى ويُجرب كل من بوتشيونى، ســـفارينى، كارا، بالا، روسولو M. BOCCIONI, G. SEVERINI, C. CARRA, G. BALLA, L.RUSSOLO.

وتنحصر تجاربهم في استعمال العمق الرابع وتحقيق السرعة في فـــهم الإنتاج الفنى، وذلك بوضعهم المُشاهد للوجه أو الصورة داخل اللوحـــة نفسها، وفى سرعة خاطفة . وقد استعاروا الكثير من الفـــن التكعيبـــى، حتى انتشرت معارضهم الفنية المستقبلية منذ عام ١٩١٢م في عواصـــم الدول الأوروبية والولايات المتحدة الأمريكية.. فـــي بـــاريس ولنـــدن وهامبورج وبروكسل وفيينا وأمستردام. ومن عام ١٩١٣م في نيويورك وبودابست.

يسجل عام ١٩١٤م توقف الحركة المستقبلية في الفن التشكيلى ، باستثناء المعرض الذى أقيم عام ١٩٢١م بعد نهاية الحـــرب العالميـــة الأولى في براغ (تشيكوسلوفاكيا).

عُنيت المستقبلية في فن الموسيقى بالألحان غير المتوافقة، فـــي بحث عن الصخب والضجة الموسيقية لمجرد الضجة في اللحن.

ومما لاشك فيه أن المستقبلية كحركة أدبية وفنية لم تسجل الجديد الكثير. فنحن نجد شبيهات لآثارها في الدادية والسريالية.

المسخ TRAVESTY

أحد الأنواع المستخدمة في التكوينات الفنية. يهدف (المسخ) إلى التقليد المضحك المُشبّع بالاستخفاف والهزأة والصورة الممسوخة. وهـو

يعيد صورة أخرى بهدف مسخها أو النيل منها، حتى ليكاد يكون قريبا من الساتير، خاصة حين يستعير عناصرها .

يتم المسخ عن طريق تغيير البطل أو تحويله إلى مضحكة ساخرة ، أو استحداث أسلوب سيئ أو إيراد أشعار غريبة المعنى في الأدب.

وفى الفن التشكيلى يستهدف المسخ إضافة الكاريكاتيرية في الرسم أو اللوحة الزيتية وتشويه المعالم أو الوجه أو الأطراف.

أما المسخ في فن الموسيقى فمعناه تغيير أو تحريف الوحدات والمقامات الموسيقية وحركات الموسيقى، حتى يصل الأمر إلى الضحك أو السخرية والاستهزاء في النهاية.

مسرح أبى **ABBEY THEATER**

مسرح أبى هو المسرح القومى الايرلندى. تَكوّن في البداية بجهود الأخوين وليم، فرانك فاى WILLIAM- GEOERGE FAY، FRANK FAY في عام ١٩٠٠م اللذين عملا معا في فرقة للهواة، تطورت فيما بعد إلى شكل الاحتراف، وأخذت اسم (جماعة المسرح القومى الأيرلندى- IRISH NATIONAL THEATRE SOCIETY) وقد ساعد الأخوين على شراء المبنى المسرحى آنى إلينرابيث هورنيمان

ANNIE CLIZABETH FREDERICKA HORNIMAN، وقد افتتح المسرح في عام ١٩٠٤م باسم (مسرح أبى) تحت إدارة وليم باتلر ييتس ١٨٥٦- ١٩٣٩، WILLIAM BUTLER YEATS (١٨٦٥- ١٩٣٩م)، وليدى أوجوستا جريجورى LADY AUGUSTA GREGORY

اجتهد مسرح أبى في تقديم الدرامات المحليـــة لييتـــس وجـــون ملنجتـــون ســـــينج JOHN MILLINGTON SYNGE (١٨٧١ - ١٩٠٩م).

تُحدث دراما سينج المعنونـــة (بطولـــة العـــالم الغربـــى THE PLAYBOY OF THE WESTEN WORLD) ضجة كبيرة عند افتتاحها على مسرح أبى.

فتح المسرح أبوابه أمام كُتاب الدراما الجدد وصعد على خشـــبته لأول مرة الدرامـــى الايرلنـــدى ســـين أوكـــيزى SEAN O'CASEY (١٨٨٠- ١٩٦٤م).

يتميز فن التمثيل الايرلندى بوجه خاص في مضمون دراماتـــــه البيئية ومشكلاتها الإنسانية الخالصة.

مسرح أبيداروس EPIDAUROSZ THEATRE

مسرح أبيداروس هو واحد من المسارح الإغريقية التى شُـــيدت في منتصف القرن الرابع قبل الميـــلاد، فـــي جزيـــرة بيليبونيســـوس PELOPONNÉSZOSZ وكان المسرح من أرشق وأجمـــل المســـارح اليونانية القديمة. بلغت فتحة المسرح ١٢,١٦ مترا. ويتسع لثلاثين ألـــف متفرج. أحيانا ما تقام عليه في عصرنا الحالى بعض العـــروض فـــي الأعياد والمناسبات.

مسرح الباروك BAROQUE THEATRE

ونعنى به خشـــبة مســـرح البـــاروك، أو كمـــا يطلـــق عليـــها (مسرح العلبة). يعود إنشاؤه إلى القـــرن الســـابع عشـــر الميـــلادى، والمعروف باسم (المسرح الإيطالى). النموذج الأول لـــه هـــو مســـرح فرنيس في بارما **TEATRO FARNESE, PARMA** الذى تم بناؤه فـــي عام ١٦١٩م وعُرف باسم (أليوتى **ALEOTTI**). وعلـــى خشـــبة هـــذا المسرح تظهر لأول مرة أمام الجماهير الإيطاليـــة صـــورة المســـرح التقليدى الذى نشاهده اليوم في التقنية المتخلفة. إطار مســـتطيل حـــول خشبة المسرح يحدد الممثلين والمناظر. كواليس من اليمين ومن اليسار. تضطر عروض الأوبرا– بصفة خاصة بعد تقدمها في القرنين الســـابع عشر والثامن عشر الميلاديين– إلى الثورة على هذا النوع الباروكى من خشبات المسارح، لتخرج إلى تقنية جديدة تتطلبها مقتضيـــات أحـــداث الأوبرا. الأمر الذى ارتفع بقيمة كل من مصمم الديكور وتقنىّ المناظر، فحلاّ محل المؤلف الدرامى والممثل، واكتسبا مكانتـــهما القويـــة فـــي العرض المسرحى. وهو ماأثرى من الفنيْن التشكيلى والتطبيقـــى علـــى خشبة المسرح، وغيّر كثيرا من معالم مسرح الباروك. ومع ذلك، فـــلا يزال العالم في كثير من أرجائه ونواحيه يمتلك مسارح باروكية الشكل، رغم المحاولات تلو المحاولات للتخلـــص مـــن أشـــكالها التقليديـــة ، والخروج من إسار مسرح العلبة الايطالى إلى رحاب مكانية أوسع .

مسرح البجعة SWAN THEATRE

ونقصد به المسرح الإليزابيثى في عصر النهضة الإنجلـــيزى. تبرع ببناء مسرح البجعة المواطـــن الإنجلـــيزى فرانســـيس لانجلـــى

FRANCIS LANGLEY في لندن على نهر التيمز THEMZA حوالــي عام ١٥٩٨م. والظاهر أن اسم المسرح قد اختير لكثرة وجــود طــائر البجع العائم على النهر في دورانه في تلك المنطقة.

زين المسرح برسومه وكتاباته المسافر الهولندى جان دو فيــت JAN DE WITT.. ويتضح التزيين في شرفات المسرح الثلاث ،ومقدمــة الخشبة المسرحية، وسقف واجهة المسرح يعلوها العلم والعازف علـــى البوق TRUMPET.

لم يكن مسرح البجعة يعمل بنظام الاستمرارية، لذلك فقد استُعمل المسرح للأغراض الرياضية أحيانا كثيرة.

وفى القرن السابع عشر الميلادى قلّت نسبة العروض المسرحية عليه . ويشير تاريخ المسرح العالمى إلى أن آخر العروض المســرحية على مسرح البجعة كانت فى عام ١٦٣٢م.

مسرح برودواى BROADWAY THEATRE

برودواى، شارع من شوارع مدينة نيويروك الضخمة. شـــارع واسع عريض THE GREAT WHITE WAY أو كمــا يطلــق عليــه (الطريق الأبيض الواسع). كما شاهدته بنفسى عام ٢٠٠١م.

تتمركز في هذا الطريق مسارح كثيرة تنتقل الجماهير المسرحية اليها بحكم هذا التمركز ،وبخاصة المسارح التجارية. بل لقد تفرعت من الطريق شوارع أخرى سرعان ما امتلأت بمسارح تجارية صغيرة فــي القرن التاسع عشر الميلادى. حتى وصل عــدد المســارح فــي حــى برودواى في عام ١٩٣٠م إلى مائة مسرح.

وفى سنوات دوران القرن العشرين سيطرت الـــروح التجاريـــة تماما على مسارح برودواى. ونظرا لارتفاع أسعار المبـــانى والـــدور المسرحية، فقد لجأت هذه المسارح إلى تجديد برامجها الفنية للحصـــول علـــى أكـــبر عـــدد مـــن الجمـــاهير حرصـــا علـــى تعبـــير (شباك التذاكر). فابتُدعت نزعة باسم (الضربـــة أو الفشـــل HIT OR FLOP) تتوخى خبطة نجاح قوية، بالصرف البـــاهظ علـــى العـــرض المسرحى، فإما أن يصيب نجاحا شديدا أو لايصيب، وهو ما أبعد هـــذه المسارح عن روح ونظام التجريب الحديث .

وفى مواجهة هذه النزعة جريئـــة الشـــكل التجـــارى قـــامت محاولات أخرى للاتجاه بالمسرح إلى مساره الدرامى الطبيعـــى الجـــاد بقيادة الدرامى الأمريكى يوجيـــن أونيـــل (أبُ المســـرح الأمريكـــى) EUGENE O'NELL (١٨٨٨- ١٩٥٣م) الذى كتـــب عـــدة درامـــات قصيرة من ذات الفصل الواحد في مستهل حياته الدارمية، إنقاذا لموقف المسرح الجاد في مواجهة النزعة التجارية التى أشرتُ إليها في حيـــاة المسرح الأمريكى. وقد أخذت هذه المواجهة مداها وطريقها الصحيـــح بعد عام ١٩٤٥م عندما انبثقت عنها مســـارح ذات برامـــج إصلاحيـــة عُرفت باسم مسارح (أوف برودوایOFF- BROADWAY). ثم تطورت هذه المسارح إلى مسارح أخرى عرفت باسم (أوف اوف بـــرودواى - OFF- OFF BRODWAY) .والنـــوع الثـــانى خـــرج مـــن قريـــة GREENWICH VILLAGEليصبح تيارا جـــادا قويـــا فـــي مواجهـــة العروض التجارية الرخيصة، استهدف عـــددا محـــددا لا يزيـــد علـــى الثلاثمائة متفرج سواء داخل المسرح ، أو في المعابد والكنائس أو فـــي قاعات المطاعم الكبرى. وأمام عوز المال للإنتاج المسرحى، فقد لجأت هذه المسارح إلى التجريب في بعض الدرامات العصريـــة والحديثـــة. وأشهرها المسرح الحـــى LIVING THEATRE ومســـرح فونكـــس

PHOENIX، ومسرح دائرة الميـدان CIRCLE IN THE SQUARE، ومسرح الشارع الرابع FOURTH STREET THEATRE. والمسـرح الأخير قد اكتسب شهرته الجادة من تمثيله مسرحيات الروسى أنطـون تشيكوف ANTON CHEKOV. ولعل مسـرح THEATRE DE LYS من أهم مسارح أوف أوف برودواى التى قدمـت درامـات برتولـت برخت، وفى مقدمتها درامته المعروفة (أوبرا الثـلاث بنسـات- DIE DREIGROSCHENOPER) التى احتلت برنامج المسرح لعدة سـنوات طويلة .

إن أهم ما قدمته موجة أوف أوف برودواى أنها أتاحت الفرصـة أمام الممثلين الأمريكيين الشباب للتعرف على الآداب الدرامية العالميـة، والتجارب المسرحية الحديثة المعاصرة. وما هو في حد ذاتـه ترقيـة للمسرح الأمريكى.

مسرح البقة BUG THEATRE

وبمعنى أدق، سيرك البقة. وهـو أحـد العـروض المسـرحية الشهيرة التى كانت تقدم في الأسواق العامة بعنوان (كوميديا الأسواق).
في القديم، كانت البقة تُعلق في خيط فضى اللون. لتتحرك فـي كل اتجاه. حركات ارتجالية غير محسوبة تثير ضحكات الجماهير.وفـى العصر الحديث يظهر العرض للبقة داخل حجرة زجاجية.

حتى عصرنا هذا ، يعتبر مسرح بورج هو الـــدار المســرحية الأولى في فيينا WIEN العاصمة النمساوية. أنشئ مسرح بــورج فـــي عام ١٧٤١م في عهد ماريا تريزيا MARIA TEREZIA . لكنـــه منــذ بدايته في ذلك التاريخ ظل يقدم عروض الأوبرا وعروض الباليه. وفى عصر الحاكم النمساوى جوزيف الثـــانى II JOSEPH وبقـــرار مـــن القيصر الحاكم تقرر تحويل المسرح إلى نمـــوذج مســـرح الكوميـــدى فرانسيز الفرنسى COMÉDIE FRANCAISE تحـــت نمـــط المســـرح القومى للنمسا HOF UND NATIONALTHEATER .استمر المســـرح بعد ذلك في العروض الدرامية النثرية والموسيقية.وبـــــدءا مـــن عـــام ١٨١٠م تخصص في الدرامات النثرية. وعلى علاقة وثيقة في برنامجه بالبلاط النمساوى. مع أن كثيرا من مخرجيه النابهين قد خرج أحيانا عن هذا الارتباط.

يتطور مسرح بورج خلال القرن التاسع عشر الميلادى على يــد أربعة من مديريه الفنيين الذين أداروا المسرح فـــــي فـــترات بعضـــها متعاقب:شريفوجل SCHREVOGEL فـــي الفـــترة مـــن ١٨١٤ إلـــى ١٨٣٢م، لـــوب LAUBE (مـــن ١٨٤٩ إلـــى ١٨٦٧م)، دنجلســـــتد DINGELSTEDT (مـــن ١٨٧٠ إلـــى ١٨٨١م)، وأخـــير بوركـــارد BURCKARD (من ١٨٩٠ إلى ١٨٩٨م).

يتعرض مسرح بورج بعد الحرب العالمية الأولى إلى أزمة حادة تضطره إليها أحداث العصر. فلا يستطيع أن يلبى رغبات جمـــــاهيره، التى كانت قد تغيرت كثيرا بفعل التغير الاجتماعى واقتصاديات ما بعـــد الحرب العالمية الأولى. واصطدم المسرح بتغيّر رغبات ومزاج الشباب النمساوى بصفة خاصة.

فى عام ١٨٨٨ م ينتقل المسرح إلى مبنى جديد يصممه المهندس جوتفريد سمبر GOTTERIED SEMPER، ثم تُخرب الحرب العالمية الثانية مبنى المسرح بإحدى قنابلها الهائلة. يجدد المسرح بعد ذلك في عام ١٩٥٥م. وقد قاد المسرح أسلان ASLAN منذ عام ١٩٤٥ وتبعه في إدارة المسرح كل من أدولف روت ADOLF ROTT، أرنست هاوزرمان ERNST HÄUSSERMANN . وفى عام ١٩٦٨م يُعين بول هوفمان PAUL HOFFMANN مديرا لمسرح بورج.

تشرف دولة النمسا، وزارة الثقافة النمساوية على إدارة المسرح، باعتباره المسرح القومى النمساوى وقد تجدد برنامج المسرح عصريا. وله مسرح صغير يتبعه هو مسرح الأكاديمية AKADEMITHEATER يشترك مع المسرح الأم في عرض الكلاسيكيات والتجريبيات. ويقدم كل من المسرحيْن الدرامات النمسلوية للدراميين زوك ماير ZUCKMAYER، هوخ والدر HOCHWÄLDER وغيرهما.

مسرح بوشكين الدرامى الحكومى- ليننجراد

PUSHKIN THEATRE

LENINGRADSZKIJ GOSZUDARSZTVENNIJ AKAGYEMICSESZKIJ TYEATR DRAMI IMENYI PUSKINA

مسرح بوشكين الدرامى. هو واحد من أقدم المسارح النثرية الروسية. تأسس فىالروسيا القيصرية في عام ١٧٥٦م تحت اسم (مسرح التراجيديا والكوميديا). قدّم المسرح في مستهل القرن الثامن

عشر الميلادى الكُتاب الروس فى الدراما والأوبرا الخفيفة والكوميديات الموسيقية.

فى بدايات القرن التاسع عشر الميلادى قدم أعمال الروسى أوزاروف OZAROV التى أطلق عليها (العاطفيات الدرامية) مثل (أوديبوس في أثينا- عام ١٨٠٤م، ديمترى دونسيكوى DMITRIJ DONSKOJ عام ١٨٠٧م).

يتغير اسم المسرح، فيعمل من عام ١٨٣٢م وحتى عام ١٩٢٠م تحت اسم مسرح الكسندرينسكى ALEKSZANDRINSZKIJ. وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى يدخل الفودفيل إلى خشبة المسرح، إلى جانب أعمال كُتاب روسيا الكبار جريبويادوف، بوشكين وجوجول GRIBOJEDOV, PUSKIN , GOGOL وفى سبعينيات القرن يسيطر الأسلوب الواقعي في المسرح على العروض الدرامية المنتجة. وعلى مسرح الكسندرينسكى فشلت دراما تشيكوف (طائر البحر CSAJKA) عام ١٨٩٦م.

ثم سيطرت الانتقائية والاصطفائية على عروض المسرح في بدايات القرن العشرين، وبخاصة في الفترة الواقعة بين سنوات ١٩٠٨، ١٩١٧م. فعرض المخرجون أعمالا درامية طبيعية، وواقعية، ورمزية تمثل مختلف المذاهب والتيارات في الأدب والفن. وقد أخرج السوفيتى ما يرهولد في هذا المسرح عروض (دون جوان DON JUAN لموليير، العاصفة GROZA لأستروفسكى، البرجوازيون الصغار MESCSANY لجوركى بعد نجاح الثورة البلشفية. ولا يزال المسرح حتى اليوم يهتم بالكلاسيكيات الروسية. وأهم أعمال مسرح بوشكين في العصر الحديث دراما شيكسبير هملت بإخراج كوزنسيف KOZINCEV (الذى أخرجه فيلما سوفيتيا بعد ذلك) والإنسان الطيب من ستشوان لبرتولت برخت

DER GUTE MENSCH VON SEZUAN،
التراجيديا المتفائلـــــة OPTIMISZTICSESZKAJA TRAGEGYIJA
بإخراج المعاصر توفستونوجوف TOVSZTONOGOV

مسرح البوليفار BOULEVARD THEATRE

المقصود به هـــذا النــوع مـــن المســـارح التـــى قـــامت فـــي فرنسا،وانتشرت باسم بوليفار ســـان مـــارتن BOULEVARD SAINT MARTIN، بوليفـــار دى تمبـــل BOULEVARD DU TEMPLE وغيرهما على نفس نمطهما. وهى مسارح ظهرت بكثرة وشيوع فــــي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، لتخدم الـــذوق والمـــزاج الفرنسى بأنواع دراميــــة تركـــزت فـــي الكوميديـــات والفودفيـــلات VAUDEVILLES. وأهم ما في هذه الدرامـــات هـــو التركـــيز علـــى السطحيات والقشور في معالجة المشكلات ، وبخاصة مشكلات الحيـــاة المادية والصفقات وغيرها.

تنتمى إلى هذا النوع من الدرامات خفيفة الوزن الدرامى، كـــل مـــن أعمـــال الدراميين يوجيـــن اســـكريب EUGENE SCRIBE (١٧٩١- ١٨٦١م)، فكتوريـــان ســـاردو VICKTORIEN SARDOU (١٨٣١- ١٩٠٨م).

وحتى اليوم لا يزال تعبير (البوليفار) يعنى الدراما الخفيفـــة ذات الوزن الهش غير العميق دراميا.

مسرح بومبيوس POMPEIUS THEATRE

هو المسرح الأول في مدينة روما الإيطالية الــــذى بُنـــى مـــن الحجارة في ساحة (مارس- MARS). تكوّن المسرح مـــن دوريـــن اثنين، ويتسع لاثنى عشر ألف متفرج (١٢,٠٠٠). صالة الجمهور فيـــه مغطاة ، وترتكز الأدوار على أعمدة تقيمها وتسندها معماريا. في خلفية خشبة المسرح يوجد عدد من المشكاة (كوة في الحائط) مزينة بعـــــدد من الأعمدة.

افتتح المسرح باكورة إنتاجه المسرحى عام ٥٥ قبـــل الميـــلاد بعرض مسرحية (كليتمنسترا - CLYTAEMNESTRA) مـــن تـــأليف الكاتب الرومانى القديم أكيوس لوكيـوس ACCIUS LUCIUS (١٧٠-٨٤ قبل الميلاد).

مسرح البلاط ROYAL THEATRE

نشأت (موضة) مسارح البلاط في القصور الملكية، وبعدها فـــي قصور الحاشية وكبار الأثرياء والنبلاء منذ عصر النهضة الأوروبـــى. كانت الظاهرة المسرحية هى الترفيه والتسلية عن طريـــق عـــروض مسرحية خفيفة، وموسيقية راقصة في أغلب الأحيان. يتعهد بالقيام بـــها مهرجون ومضحكون ،ورجـــال أكروبـــات، وعـــازفون موســـيقيون، ومطربون. عروض ترفيهية ولا غير.

إلا أنه من الملاحظ في تاريخ المسرح الايطالى، وتحديدا فـــي نهاية القرن الخامس عشر الميلادى، أن عروضا إيطالية قـــامت فـــي مسرح البلاط الإيطالى، ولها الكثير من الوزن الأدبى والفنى الدرامـــى.

كان كُتابها يحاولون النهوض بمستوى أصحـــاب القصـــور ورجـــالات البلاط. فكتبوا درامات إنسانية وكلاسيكية لهذا الغرض. يسجل المعمـــار المسرحى عددا لا بأس به من مسارح البلاط التى أنشئت بأوامر مـــــن الحكام أو رجالات بلاطاتهم، مثل...

١- تياترو أولمبيكو في إيطاليا TEATRO OLIMPICO

٢- تياترو فرنيس في بارما بإيطاليا TEATRO FARNESE

٣- أوبرا قصر القيصر النمساوى ليبوت LIPOT في فيينا

٤- مسرح بورج BURGTHEATER (المسرح القومـــــى النمســـاوى حاليا. أنشئ وشُيد بقرار من الإمبراطورة النمساوية ماريـــا تريزيـــا MARIA TEREZIA).

٥- المسارح الفرنسية التى أنشئت في عصر ملوك فرنسا لويس الرابـــع عشر ولويس الخامس عشر، وهي:

أ- مسرح اللوفر LOUVRE

ب- مسرح البوربون الصغير PETIT BOURBON (في المقر الريفى للملك).

وفى ألمانيا نعثر على كثير من مسارح البلاط في المقاطعـــات الألمانية التالية:

١- شفتزنجين SCHWETZINGEN

٢- لود فيجزبورج LUDWIGSBURG

٣- بوتسدام POTSDAM

٤- مسرح ريزيدانس RESIDENZTHEATER (في مدينة ميونيخ MÜNCHEN).

كما يلاحظ امتداد هذا النوع من المسارح في قصور الأثرياء والأغنيـــاء في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين.

مسرح البلاط الملكى ROYAL COURT THEATRE

هو المسرح اللندنى الذى افتتح أبوابه للجماهير لأول مرة في لندن عام ١٨٨٨م. تعتبر الأعوام من ١٩٠٤ حتى ١٩٠٧م سنوات الإزدهار الأولى في حياة مسرح البلاط الملكى. وهى الفترة التى كان يتولى الإدارة الفنية فيها معا الفنانان الإنجليزيان جون فيدرن JOHN. E. VEDRENNE، هارلى جرانفيل باركر HARLEY GRANVILLE - BARKER.

بعد عام ١٩٣٢م وميلاد السينما وتطورها يتحول المسرح إلى قاعة لعرض الأفلام. وفى عام ١٩٤٠م تسقط قنبلة من قنابل الحرب العالمية الثانية فتدمر القاعة تماما.

في عام ١٩٥٢م يعاد بناء مبنى المسرح من جديد. وفى عام ١٩٥٦م تتسلم البناء فرقة جماعة المسرح الإنجليزى ENGLISH STAGE COMPANY ويتسلمه المخرج الإنجليزى جورج ديفين GEORGE DEVINE (١٩١٠/١١/٢٠- ١٩٦٦/١/٢٠م). وعلى مسرح البلاط الملكى تبرز حركة السخط وموجته التى انبثقت في المسرح الإنجليزى عام ١٩٥٦ بمسرحية جون أوزبورن JOHN OSBORNE (أنظر إلى الماضى في سخط LOOK BACK IN ANGER). وبعدها قدم المسرح درامات لمؤلفى هذه الحركة، من بينهم جون آردن JOHN ARDEN (من مواليد ١٩٣٠).

المسرح التذكارى MONUMENT THEATRE

ويُقصد بالتعبير مبنى المسرح التذكارى، أو المَعْلم الذى يشير إلى أرض مسرحية قديمة ذات أثر باق على مر الزمن.

هذه الآثار المعمارية للمسارح القديمة، لا يجرى عليها التمثيل في الوقت الحاضر، إلا في النادر من الاحتفالات الرسمية أو عروض المناسبات . فهى تبقى بمعمارها وخصائصها وتاريخها رمزا للمسرح ولتاريخه. وعلى سبيل المثال لا الحصر. يُطلق تعبير (التذكارية) على المسارح الإغريقية والرومانية التالية.

١- مسرح أبيداروس EPIDAUROSZ
٢- مسرح أسبيندوس ASZPENDOSZ
٣- مسرح تورمينا TAORMINA
٤- مسرح أورانج (البرتقالة) ORANGE
٥- مسرح صبراته في ليبيا SABRATA
٦- مسرح أولمبيكو في فيتشنزا OLIMPICO
٧- مسرح فرنيس في بارما FARNESE
٨- مسرح أوبرا فرساى في فرنسا VERSAILLES

مسرح تورمينا TAORMINA THEATRE

مسرح تورمينا واحد من أجمل مسارح العصر الهيللينى في العصر الإغريقي، نسبة إلى موقعه على شاطئ البحر.

شُيد المسرح قرب نهاية القرن الأول قبل الميلاد على النمط المعمارى الرومانى تحيط بصالة الجمهور فيه من الخلف (نهاية صفوف المتفرجين) أعمدة رائعة التصميم.

المسرح الجامعى UNIVERSITY THEATRE

هو الفرق الرسمية بالجامعات، التى تقدم نشاطا مسرحيا خلال العام الدراسى الجامعى في الكليات المختلفة بالجامعات. وهذه الفرق تعمل بصفة غير مستديمة في الغالب لتقدم عرضها في نهاية العام الدراسى. أما الفرق المستديمة، فإنها عادة ما تتبع قسم الإخراج في الجامعات الفنية التى بها أقسام أكاديمية من هذا النوع. وتقدم هذه الفرق الجامعية عروضها في معظم شهور العام الدراسى، مستغلة المناهج الدراسية في التمثيل والإخراج لعرضها على الجماهير في ظل دراسة أكاديمية تخصصية (كما في مسرح أودرى ÓDRY بالعاصمة المجرية بودابست، فرقة مسرح كمبردج CAMBRIDGE في جامعة كمبردج بإنجلترا).

يتكون ريبرتوار العروض في المسارح الجامعية عادة من الكلاسيكيات والعصريات والدرامات التجريبية.

يعود تاريخ أول مسرح جامعى إلى محاولات المسرح الجامعى الإيطالى في مدينة بادوا PADOVA عام ١٩١٠م. ثم في مدينة كولونيا KÖLN بألمانيا حينما حاول البروفيسور نيسين NIESSEN تقديم بعض محاولات الطلاب الدرامية على مسرح الجامعة في كولونيا. وفى فرنسا ولد المسرح الجامعى في بدايات القرن العشرين وقبل عدة سنوات من

بداية الحرب العالمية الأولى. وبداية من عام ١٩٣٣م قام البروفيسور جوستاف كوهين GUSTAVE COHEN بمحاولات في المسرح الجامعى الأمريكى طورت من البدايات لهذا المسرح، والتى كانت قد قامت متناثرة غير منتظمة في كثير من الولايات في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين.

وقد أدى انتشار هذا النوع من المسارح الجامعية إلى اهتمام بالغ من إدارة الجامعة، فقدمت الجامعات الدعم المادى اللازم للعروض المسرحية. خاصة في الأماكن الجامعية التى تفتقد إلى مسارح عامة فيها، واضطلع المسرح الجامعى نتيجة لذلك - أحيانا كثيرة- بمهمة المسارح العامة.

وأشهر المسارح الجامعية حاليا هو المسرح الجامعى الأمريكى في جامعة ييل YALE بالولايات المتحدة الأمريكية.

مسرح الجلوب GLOBE THEATRE

هو أحد أشهر المسارح في العصر الاليزابيثى الإنجليزى. تم تشييد مسرح الجلوب في عام ١٥٩٩م، واقترن اسم المسرح باسم الدرامى الإنجليزى وليم شيكسبير W. SHAKESPEARE (١٥٦٤/٤/٢٣- ١٦١٦/٤/٢٣م).

في البداية عمل المسرح في فترة الصيف فقط. إذ كانت أغلب أجزاء خشبة المسرح غير مسقوفة ولم يكن ذلك عيبا في معمار المسرح، لأن ذلك كان صفة معمار المسارح الإنجليزية في ذلك الوقت.

يقترن اسم الممثل والمدير المسرحي الفني الإنجليزي بيربدج BURBAGE (١٥٦٧- ١٦١٩م) بمسرح الجلوب. إذ عملت فرقة بيربدج بمسرحيات ناجحة أكدت شهرة هذا المسرح في بداية عمله. وعلى خشبة مسرح الجلوب صعدت أكثر أعمال شيكسبير. ويُجمع كثير من مؤرخي المسرح على أن البناء قد احترق عام ١٦١٣م أثناء تمثيل مسرحية هنري الثامن .HENRY VIII التي كتبها مؤلفها عام ١٦١٢م.

أعيد بناء مسرح الجلوب في عام ١٦١٤م. حتى هُدم المبنى في عام ١٦٤٤م.

مسرح جوركي GORKIJ THEATRE

اسم المسرح بالكامل هو (المسرح الحكومي الكبير- ليننجراد) LENYINGRADSZKIJ GOSZUDARSZTVENNIJ BOLSOJ DRAMATYICESZKIJ TYEATR.

تأسس المسرح بعد ثورة أكتوبر السوفيتية. وظهر أول عرض مسرحي عليه في افتتاحه يوم ١٥ فبراير من عام ١٩١٩م، بالقاعة الكبرى في بيترفار، بدراما الألماني فرديك شيللر F. SCHILLER (دون كارلوس - DON CARLOS). صعدت على مسرح جوركي في سنته الأولى أعمال شيكسبير، وفي عشرينيات القرن مثل المسرح كثيرا من المسرحيات التعبيرية الألمانية، (مثل أعمال جورج كايزر GEORG KAISER ١٨٧٨- ١٩٤٥م، أرنست توللر ١٨٩٣-١٩٣٩ ERNST TOLLER).

وفي ثلاثينيات القرن العشرين تصعد على مسرح جوركي أعمال مكسيم جوركي (ييجور بوليتشوف وآخرون- JEGOR

BULICSOV I DRUGIJE عـــام ١٩٣٢م، دوســـــــتيجاييف DOSZTYGAJEV عام ١٩٣٣م).

بعد الحرب العالمية الثانية يجدد مسرح جوركـــي ريـــبرتواره الفنى. بدرلمات ما بين كلاسيكية وعصرية. ومنذ عام ١٩٥٦م يقـــوده الســـوفيتى المخـــرج جيورجـــي الكســـــندروفتش توفســـــتونوجوف (من مواليد ١٩١٥/٩/٢٨م)

GEORGIJ ALEKSZANDROVITCH TOVSZTONOGOV

الذى رفع المسرح إلى أول المسارح مستوى في الاتحاد السوفيتى.

مسرح جيلد THEATRE GUILD

هو أحد المسارح الأمريكية الشهيرة في تاريخ المسرح الأمريكي القصير. وتأتى شهرة مسرح جيلد من المستوى العالى والفنى الذى يُقدم في ريبرتواره السنوى، والذى يمـــلأ مقـــاعد المســـرح، ويُـــدر آلاف الدولارات يوميا في الوقت نفسه.

تكوّن مسرح جيلد في عام ١٩١٨م من أغلب الممثليـــن الـــهواة الذين كانوا يقدمون عروضهم في ميدان واشـــنطن WASHINGTON. بداية متواضعة لكنها جادة في الفن المسرحى. يعمـــل المســـرح مـــع جماهيره بنظام الاشتراك المسرحى لعـــدة عـــروض فـــي ريـــبرتوار المسرح. وهو النظام الذى جلب له أعدادا كبيرة من المشاهدين. رغم أن هذا النظام نادرا ما يُعمل به في مسارح الولايات المتحدة الأمريكيـــة. إذ هو أكثر ذيوعا وانتشارا في دول ومسارح أوروبا الشـــرقية، وبصفـــة خاصة في مسارح الأوبرا والأوبريت.

في عشرينيات القرن الحالى يتكوّن وجـــه المســـرح، ويكسـب مسرح جيلد ثقة الجماهير الأمريكية بلا منازع. ويبقى المعاند والمعاكس لمسارح برودواى ومسارح الصفقة المالية وشباك التذاكر.

اتجه مسرح جيلد إلى درامات الأوروبيين فقدم أعمالا ودرامـات للايرلندى جورج برناردشو **GEORGE BERNARD SHAW** (١٨٥٦- ١٩٥٠)، والتشـيكى كـارل تشـــابك **KAREL ĆAPEK** (١٨٩٠- ١٩٣٨م)، والألمانى جورج كايزر **GEORG KAISER** (١٨٧٨- ١٩٤٥م)، والألمـــانى أرنســت توللــر **ERNST TOLLER** (١٨٩٣- ١٩٣٩م).

ثم اتجهت الفرقة لانتاج مسرحيات الأدب الدرامـــى الأمريكـــى المعاصر. فقدمت مسرحيتين لأب الدراما الأمريكية الحديثـــة يوجيـــن أونيل **EUGENE O'NEILL** (١٨٨٨- ١٩٥٣م) هما:

١- مشهد غريب **STRANGE INTERLUDE**

٢- الحداد يليق بالكترا **MOURNING BECOMES ELECTRA**

يعمل مسرح جيلد بعدد ممتاز من كبار الممثلين الذين يحترمون مهنة فن التمثيل. وعلى رأسهم ألفريد لانـــت **ALFRED LUNT** (مـــن مواليـد ١٨٩٣/٨/١٩م) وزوجته فونتان لانت **FONTANNE LUNT**.

في عام ١٩٢٥م تبنى فرقة مسرح جيلد مسرحا خاصـــا بـــها، ومدرسة للتمثيل وفنون المسرح يقودها الناقد الأمريكى جون والـــدورن جاســـــنر **JOHN WALDHORN GASSNER** (١٩٠٣/١/٣٠- ١٩٦٧/٤/٢م). كما أقامت الفرقة مسرحا صيفيا للعمـــل صيفـــا عليـــه وبعروض مناسبة. وقد سافرت الفرقة إلى عدة ولايات لتعرض عليـــها عروضها المسرحية. صحيح أن شعلة فرقة مسرح جيلـــد قـــد خمـــدت قليلا، وسط موجات التجديد الجرئ فـــي المســـرح الأمريكـــى. لكـــن

المستوى الفنى العالى – والذى عُرفت به الفرقة منذ بدايتها - لم يتغير في كثير .

المسرح الحى LIVING THEATRE

المسرح الحى، هو فرقة مسرحية أمريكية ظهرت في ستينيات القرن العشرين، وأصبحت بعد قليل واحدة من أشهر الفرق المسرحية الطليعية في أمريكا.

تأسس المسرح الحى بجهود زوج وزوجة من الفنانين هما بك، مالينا BECK & MALINA في عام ١٩٤٧م. فقدما بعض العروض الطليعية الأولى في مسكنهما الخاص، حتى انتقلا مؤخرا إلى مسرح عام. كتب للفرقة كتاب أوروبيون شاهدوا الفرقة في رحلاتها إلى أوروبا. تحصل فرقة المسرح الحى على المركز الأول في العروض التجريبية في مهرجان مسرح الأمم بباريس عام ١٩٦١م، ولا ترضى السلطة في أمريكا عن الفرقة، بسبب تعرضها للسياسة الأمريكية في عروضها.

تضطر الفرقة عام ١٩٦٣م إلى إغلاق أبوابها أمام مطالبات الضرائب . لكنها لا تزال تعمل بنظام الحفلات غير المنتظمة، في أمريكا وفى القارة الأوروبية.

مسرح الحيوان ANIMAL THEATRE

تمثل مجموعة من الحيوانات (مثل الكلاب والقرود) إلى جانب مجموعة أخرى من الطيور (مثل الببغاوات) مشاهد كوميدية من

تحركاتها وصيحاتها ولغاتها. وقد أفسحت هذه العلاقة مجالا لتدريب بعض هذه الأنواع من الحيوانات الصغيرة والطيور على مشاهد مشتركة قصيرة، لعرض من عروض مسرح الحيوان.

ويذكر التاريخ المسرحى وجود مسرح باسم (مسرح القرود) في مصر القديمة. ومسارح القرود ومسارح الكلاب زارت أغلب القارة الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين.

وفى العصر الحديث يندر مشاهدة مسرح الحيوان أو عرض من عروضه. وأقرب عرض من هذا النوع في العصر الحديث هو العرض السوفيتى الذى قدمه المنتج دوروف **DUROV** وكان عنوانه (محطة في حلقة السيرك).

المسرح الدائرى — CIRCLE THEATRE

نوع من المسارح العصرية، اتخذ شكله على هيئة الدائرة المكتملة التى تمثل خشبة المسرح الكاملة حيث يجرى التمثيل عليها. وقد روعى في هذه المسارح تصميم صالة الجمهور وفق ارتفاع معين لكل صف من صفوف الجماهير، حتى تستطيع الجماهير مشاهدة العرض وسط وضوح الرؤيا،ومن كل زواياها الهندسية.

والديكور يُصمم بكثير من التبسيط والإيحاء، ليسهل تغيير المناظر والمشاهد دون ربكة أو صعوبات.

ولد هذا النوع عام ١٩١٩م في ألمانيا بجهود المخرج النمسلوى ماكس راينهاردت **M. REINHARDT** حينما حوّل قاعة سيرك شومان

في برلين إلى مسرح دائرى SCHUMANN- BERLIN وافتتح المسرح الدائرى تحت اسم GROSSES SCHAUSPIELHAUS .

ويتضح أن المسرح الدائرى المعاصر قد أراد إعـــادة صـــورة خشبة المسرح الإغريقي إلى القرن العشرين ، بحشد أعداد كبيرة مـــن المتفرجين . إلى جانب فكرة راينهاردت التى ضمنها مذكراتـــه، فـــي محاولة تقريب الجمهور إلى الممثل قدر الإمكان.

في عام ١٩٣٢م يؤسس البروفيسور جلـــن يودجـــز GLENN HUGHES مسرحا دائريا في مدينة واشـــنطن WASHINGTON . وبعد انتهاء الحـــرب العالميـــة الثانيـــة توســـعت المســـارح الدائريـــة في أوروبا وفى الولايات المتحدة الأمريكية. ويعـــزى إلـــى المخـــرج المجـــرى المعـــاصر كـــازيمير كـــاروى KAZIMIR KÁROLY (١٩/٤/١٩٢٨-١٩٩٩م) إنشاء المسرح الدائرى بالمجر.. هذا المسرح الذى يعمل صيفا كل عام منذ إنشائه في عام ١٩٥٨م وحتى الآن.

مسرح درورى لين DRURY LANE THEATRE

وهو المسرح المعروف باسم THEATRE ROYAL هو واحـــد من أقدم وأعرق المسارح الإنجليزية شهرة وصيتا. ولا يزال يعمل حتى اليوم . اتخذ اسمه من اسم الشارع الذى يقع فيه المبنى المسرحى.

بناه الإنجليزى توماس كليجرو THOMAS KILLIGREW بناء على أمر ملكى. وكان ممثلو المسرح في البداية من سدنة الملك وخدمه.

قدم المسرح جيلا كبيرا من الممثلين المسرحيين، وهـــو يمثـــل العصر الذهبى للمسرح الإنجليزى في القرنين السابع عشـــر والثـــامن عشر الميلاديين . إذ كان مسرح درورى لين سببا فـــي شـــهرة كبـــار

الممثلين آنذاك . وعلى رأسهم مديره الإنجليزى دافيدجـــاريك DAVID GARRIC (١٧١٧/٢/١٩- ١٨٣١/٦/٢٠م)، والممثلة الإنجليزية سارة سيدونس SARAH SIDDONS (١٧٥٥/٧/٥- ١٨٣١/٦/٨م)، إدمونـــد كيــن الضـــالع فـــــي الأدوار الشيكســـبيرية EDMUND KEAN (١٧٨٧/١١/٤- ١٨٣٣/٥/١٥م).

ينحرف إنتاج مسرح درورى لين فـــي القـــرن التاســـع عشـــر الميلادى إلى الميلودراما MELODRAMA وإلى عروض السيرك. وفى القرن العشرين يتم تعديل في بناء صالة الجمهور، التى تتســـع حاليـــا لألفين وستمائة متفرج. الأمر الذى دعا المســـرح إلـــى الاتجـــاه إلـــى العروض الاستعراضية والموسيقية الكبيرة SHOW حيث مُثلت علـــى خشبته أخيرا عديد من العروض الموسيقية، أشهرها عـــرض ســـيدتى الجميلة MY FAIR LADY.

مسرح الدويتش (المسرح الألمانى) DEUTSCHES THEATRE

هو المسرح الألمانى الأول في جمهورية ألمانيـــا الديمقراطيـــة (سابقا). مقره برلين العاصمة. وهو يعادل المسارح القومية أو الوطنيـــة في الوطن العربى وبعض الدول الغربية.

تأسس مسرح الدويتش عام ١٨٨٣م وعمل في مبنى مسرح FRIEDRICH –WILHELMSTÄDISCHES قاد المسرح فـــي بدايتـــه مديره الأول أدولف لارونج ÁDOLF L'ARRONGE صاحب الفرقـــة المسرحية التى عملت على المسرح. مجربا إلى جانب زميليه جوزيـــف كاينز JOSEPH KAINZ (١٨٥٨- ١٩١٠م)، والممثلة آجنش زورمـــا ÁGNES SORMA (١٨٦٥- ١٩٢٧م) في المذهب الطبيعى ودراماتـــه

في المسرح. وهو المذهب الذى تأسس في المانيا على يد دوق مـلييننجن MEINIINGEN والفرق الإيطالية الزائرة لألمانيا في ذلك الوقت.

يقوى ويشتد عود المذهب الطبيعى في المسرح بدءا مـن عـام ١٨٩٤م على يد المخرج الطبيعـى الألمـانى أوتـو براهـم OTTO BRAHM (١٨٥٦- ١٩١٢م) الذى يتولـى أداره مسـرح الدويتـش، فيغرقه بالمسرحيات الطبيعية، ولعدة سنوات طويلة. إذ تصعـد علـى خشبة المسرح أعمال الدرامين الطبيعيين هـنريك إبسـن HENRIK IBSEN (١٨٢٨- ١٩٠٦م)، جرهـارت هوبتمـان GERHART HAUPTMANN (١٨٦٢- ١٩٤٥م)، آرثـر سـنتزلر ARTHUR SCHNITZLER (١٨٦٢- ١٩٣١م) وبأعظم الممثلين الطبيعيين ألبرت باسرمان ALBERT BASSERMANN (١٨٦٧- ١٩٥٢م)،مور ليهمان MOR LEHMANN (١٨١٩- ١٨٧٧م) وغيرهما حتى تبوأ مسـرح الدويتش مكانته الأولى الريادية بين مسارح برلين.

ومنذ عام ١٩٠٤م يتجه مسرح الدويتش وجهه جديدة بقيـادة المديـر الجديـد مـاكس راينـهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣- ١٩٤٣م) الذى اهتـم بالشـاعرية واللونيـة فـي المسـرح والتشكيلات المتتابعة في فن الإخراج المسرحى.

يشتهر مسرح الدويتش بالأعمال الخالدة التى قدمـها للدرامـى الانجليزى وليم شيكسبير، ولدرامات شعراء الحركة الأدبيـة الألمانيـة المسماة (STURM UND DRANG). كما كان لفضل صعـود كتـاب دراميين على مسرح الدويتش نجاح ريبرتوار المسـرح. نذكـر منـهم أوسكار وايلد OSCARWILDE (١٨٥٤- ١٩٠٠م) موريس مـاترلنك MAURICE MAETERLINCK (١٨٦٢- ١٩٤٩م)، هوجـو فـون هوفمنستال HUGO VON HOFMANNSTHAL (١٨٧٤- ١٩٢٩م)،

أوجست استرندبرج AUGUST STRINDBERG (١٨٤٨- ١٩١٢م)، جورج برناردشو GEORGE BERNARD SHAW (١٨٥- ١٩٥٠م).
في عام ١٩٠٦ م ينشئ مسرح الدويتش مسرحا صغيرا يتبع المسـرح الأم سُمى KAMMERSPIELE وفى عـام ١٩٢٠م يـترك المخـرج النمساوى ماكس راينهاردت إدارة مسرح الدويتش، فيتسلم إدارته الممثل والمخرج الألمانى ليوبولد جاسـنر LEOPOLD JESSNER (١٨٧٨- ١٩٤٥م). قاد مسرح الدويتش في زمن الفاشية المخرج الألمانى هـاينز هلبرت HEINZ HILPERT (١٨٩٠ - ١٩٦٧م). وبرغـم الضغـوط السياسية الهتلرية، فقد استطاع هلبرت حيادية برنامج المسرح حفاظـا على أذواق الجماهير.

وبعد الحرب العالمية الثانية نشط مسرح الدوتيش نشاطا لفت إليه الأنظـار، وقـاده بعـد الحـرب جوسـتاف فـون فانجنـهايم GUSTAV VON WANGENHEIM ثم أدار المسرح الممثل والمخرج الألمانى فلفجنج لانجـهوف WOLFGANG LANGHOFF(١٩٠١- ١٩٦٦م) ونهض بالريبرتوار الكلاسيكى لمسرح الدوتيش، إذ قدم صفـا طويلا من الكلاسيكيات يتقدمها عرضـا (فاوسـت- FAUST جوتـه GOETHE، الملك لير KING LEAR لشيكسبير SHAKESPEARE).

تتابع على إدارة المسرح بعد ذلك كـل مـن فلفجنـج هـاينز WOLFGANG HEINZ الذى أضاف إلـى الريـبرتوار الكلاسـيكى، درامات المؤلفين الألمان المعاصرين، وجرهارد فولفـوام GERHARD WOLFRAM، ثم أدار المسرح فىعام ١٩٨٢ رولف رومـر ROLF ROHMER العميد السابق للمدرسة العليا للفنون المسرحية في لايبزج، الذى أدخل على خشبة المسرح أجهزة التقنية العصريـة، فطـوّر مـن مفهوم الإخراج المسرحى تطويرا جيدا وعصريا.

مسرح ديونيزوس DIONYSIUS THEATRE

هو أقدم المسارح الإغريقية المصنوعة من الحجارة فـــي أثينـــا القديمة ATHENS . وهو يقع في الأسفل الجنوبى مـــن الأكروبوليـــس ACROPOLIS في الحى المقدس للآله ديونـــيزوس DIONÜSZOSZ. بُنى مكان الأوركسترا فيه على شكل دائرى في العصر القديم، ثم بُنيـت بعد ذلك المدرجات الحجرية التى كانت تحتلـــها الجمـــاهير لمشـــاهدة الدرامات اليونانية.أما الخيمة المسماة (اسكنيه SZKÉNÉ) فلـــم تـــأخذ شكلها النهائى إلا في القرن الرابع الميلادى . وقد تعرضت الخيمة عدة مرات للتعديل في بنائها وشكلها. فقد بُنيت مرة علـــى نظـــام المعمـــار الهيلليني HELLENISTIC، وهو النظام الخـــاص بتـــاريخ الإغريـــق وثقافتهم وفنونهم بعد الإسكندر الأكبر. ثم أعيد بناؤهـــا علـــى النظـــام الرومانى. وقد استعملت الخيمة على الدوام في العـــروض المســـرحية حتى القرن الخامس الميلادى. وهى اليوم إحدى المعالم الأثريـــة فـــي عاصمة اليونان أثينا ATHENS.

مسرح الراديو RADIO THEATRE

المقصود به التمثيليات الطويلة التى تستغرق من الوقت ســـاعة زمنية فأكثر. وقد تتخلل الموسيقى مســـرح الراديـــو، لتوحـــى بشـــكل الفصول في المسرح. مثل هذه التمثيليات عادة ما يخصص لها أستوديو خاص للتسجيل، ويحوى هذا الأستوديو أبوابا وسلالم ومؤثرات كثـــيرة، تفى بحاجة المطلوب لهذا النوع من التمثيلية الطويلة.

يستعير الراديو هذا الشكل من المسرح بطبيعـــة الحـــال. لكنـــه يقصره على الاستماع وحده دون الرؤيا البصرية.

مسرح السفينة SHIP THEATRE

ابتدع الممثلون المتجولون في الفرق المسرحية الشكل الخـــاص بمسرح السفينة، تسهيلا لهم للانتقال بعروضهم من مكان إلى مكان فـــي سهولة، فضلا عن فكاهة البدعة المسرحية التى فكروا فيها.

سار مسرح السفينة عبر الأنهار الكبرى في الولايات المتحـــدة الأمريكية ، وعلى الأخص نهر المسيسيبى MISSISSIPI استُغل مكـــان واسع على ظهر السفينة لإقامة خشبة المســـرح، وتجـــهيزه بالمنـــاظر والديكورات اللازمة للمسرحية.وتنطلق الســـفينة (أو المســـرح العـــائم المتنقل) لتقف على الشواطئ في طريقها، ولتقدم العروض المســـرحية، التى تشاهدها الجماهير في أمكنه رسو السفينة.

المسرح السياسى POLITICAL THEATRE

هو مسرح يتبع في مضامينه الحركة اليسارية السياسية. ويهدف المسرح السياسى من هذا الانحياز إلى بث الأفكار السياسية وأهدافـــها للجماهير عن طريق خشبة المسرح، لإيصال الوعى السياسى إلى هـــذه الجماهير.

يستند هذا المسرح في نظريته إلى الكتاب الذى ألفه المســـرحى الألمـــانى المخـــرج ايرفيـــن بيســـكاتور ERWIN PISCATOR

(١٢/١٧/ ١٨٩٣ - ١٩٦٦/٣/٣٠م) بعنوان (المسرح السياسـى DAS POLITISCHE THEATER) في عام ١٩٢٩م، والذى أفرد فيه مؤلفه جانبا واسعا للنظرية السياسية وطُرق نشرها والدعاية لها من خلال المسرح.

والمسرح السياسى لا يقدم الثقافة إلى جماهيره. لكنه يفتح أمام طبقة البروليتاريا طريق الوعى وقنوات التفكير والانتباه في دعاية مباشرة وبلا مواربة أو إخفاء. وإذن فهو ليس مسرحا للبروليتاريين، لكنه مسرح سياسى بروليتارى. مسرح يلخص كل معانى الحياة لأهداف البروليتاريا والطبقات الكادحة العاملة، مسرح ثورى للنفس والروح والتقاليد والترقى.

يعود المسرح السياسى في منهجه إلى السوابق المشابهة في تاريخ المسرح العالمى. فهو يعترف بالجذور له في المحاولات المسرحية في برلين عام ١٨٩٨ م في مسرح فرى فولكس بيهن FREIE VOLKSBÜHNE وإلى شبيهاتها في فرنسا على يد الدرامى الفرنسى الثائر (رومان رولان ROMAIN ROLLAND (١٨٦٨- ١٩٤٤م) فيما كتبه بعنوان (مسرح الشعب- LE THÉÂTRE DU PEUPLEعام ١٩٠٣م).

يعود أول مسرح سياسى إلى عام ١٩١٩م تحت اسم DIE TRIBÜNE. وتأتى جهود بيسكاتور في المسرح السياسى في الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٢١م ثم في مسرح فولكس بيهن VOLKSBÜHNE من عام ١٩٢٤ وحتى عام ١٩٢٧م، وفى مسرح بيسكاتور مرة ثانية PISCATOR BÜHNE ما بين سنوات ١٩٢٧، ١٩٢٩م، ثم في مسرح فالنر WALLNER THEATER في سنتى ١٩٣١، ١٩٣٢، ثم مرة ثالثة في مسرح بيسكاتور PISCATOR BÜHNE ما بين أعوام ١٩٥١، ١٩٦٦م.

المسرح الشامل TOTAL THEATRE

يصور المسرح الشامل اختلاطا في الأنواع الأدبية والفنية في آن واحد داخل العرض المسرحى الواحد. فهو يجمع بين الأدب، وفن التمثيل، وفن التقديم، والموسيقى، والرقص، والمايم، والبانتومايم، والكورس والكورال.

ويهدف هذا النوع من المسارح إلى إحكام التأثير في المسرح بواسطة هذه المجموعة الفنية من الفنون التعبيرية والتشكيلية والجميلة.

من بين المسارح الشاملة الشهيرة والناجحة نعثر على مسرح الألمانى والتر فلزنشتاين **WALTER FELSENSTEIN** من مواليد ١٩٠١/٥/٣٠م والمتوفى في سبعينيات القرن العشرين، والمسرح الحى **LIVING THEATRE** في الولايات المتحدة الأمريكية.

مسرح الشباب YOUTH THEATRE

هو نوع من المسارح يختار ريبرتواره ودراماته من أنواع أدبية تضع مشكلات الشباب في نقطة الارتكاز.

وأغلب درامات هذا النوع تنتمى إلى الدرامات الرومانتيكية والتاريخية، وإلى الإعداد المسرحى للقصص الشعبية والبطولية.

المسرح الصغير SMALL THEATRE

المقصود بتعبير المسارح الصغيرة، المسارح التى تتسع لعدد صغير من الجماهير وعادة ما تكون خشبة المسرح فيها محدودة

(الفتحة)، في حدود ستة أو ثمانية أمتار. ولذلك فان أنسب الدرامات لمثل هذه المسارح الصغيرة، هى الدرامات التى لا تزيد شخصياتها عن خمس أو ست شخصيات تمثيلية.

وميزة هذه المسارح، أنها تقدم بهذه المواصفات السابق الإشارة إليها، نوعا خاصا من التأثير ، تغلب عليه الصبغة السيكولوجية (مثال ذلك شخصيات الدرامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، التى تُبنى وتصمم على أساس سيكولوجى خاص).

توسعت أبنية المسارح الصغيرة في بدايات القرن العشرين. كان في مقدمة هذه المسارح. (مسرح إنتيما INTIMA THEATERN) المعروف باسم مسرح استرندبرج A. STRINDBERG. كما أسس النمساوى المخرج ماكس راينهاردت MAX REINHARDT عام ١٩٠٦م مسرحا صغيرا باسم KAMMERSPIELE.

المسرح الصينى CHINA THEATRE

المقصود به المسرح الآسيوى .وهو مسرح قديم في تقاليده وفى دراماته الشرقية الأقصى، والتى تختلف كثيرا عن مسارح الشرق الأوسط المعروفة بمسرح خيال الظل. كما تختلف كذلك عن التقليد والثقافات التى عُرفت في جنوب شرق آسيا،والتى قامت على فنون الرقص وتقاليدها في غالبيتها (كما في فيتنام).

يعود شكل المسرحية في المسرح الصينى إلى القرن الثالث عشر الميلادى. حيث تميز هذا الشكل بالملحمية لخدمة التاريخ القديم. كما تميز بصورة خاصة بالتمثيل، الذى كان يعنى اشتراك كل من فنون

الغناء والموسيقى والحركات المؤسلبة والأكروبات، إلى جانب الديالوج المسرحي والتمييم.

تضمّن شكل هذه المسرحية الأحداث المروية (التى تُروى) مثل الحكاية، إلى جانب تمثيل بعض المشاهد الحوارية الأخرى. كانت الموسيقى عادة ما تصاحب كل العرض المسرحى، مع كلمات غنائية شعرية.

جرى التمثيل في المسرح الصينى على خشبة مسرح فارغة، إلا من ملابس مسرحية فخمة ،ووجوه ممثلين مطلية، وقد تعلو الأقنعة بعض وجوه الشخصيات المسرحية. ولم يُستعمل الإكسسوار إلا في حالات نادرة. ومنذ القرن التاسع عشر الميلادى نطالع الديكور في خشبة المسرح الصينى، كما في أوبرا (سوهسنج- SAOHSING OPERA).

أما الأداء التمثيلى في مسرح الصين، فهو أداء أسلوبى STYLISTIC يتجلى بصفة خاصة في الديالوجات المسرحية بين الشخصيات التى تتضح بالمط والمد والتوسع.

عملت الدراما الصينية لخدمة الجانبين التاريخى والدينى (مثل العبادة البوذية BUDDHISM) وتشير إلى ذلك في مضامينها درامات صينية تحمل عناوين (المملكة الرئيسية الثلاثة) والمقصود بها مملكة الجماد MINERAL ومملكة النبات PLANT ومملكة الحيوان ANIMAL. ودراما قصة ماء الشاطئ ، ودراما سون فوكونج SZUN VU- KUNG). ولم تبق من درامات القرن الثالث عشر المشار إليها، إلا أعمال الدرامى الصينى كوان هان تشنج KUAN HAN- CSING. وطبيعى أن هذه الدرامات التاريخية كانت تبرز أبطالا من التاريخ.

ورغم تطور المسارح الأوروبية تطورا ملحوظا منذ القرن التاسع عشر الميلادى. إلا أنه من الملاحظ أن المسرح الصينى لم

يلحقه هذا التطور في القرن التاسع عشر في مجال الدراما أو فن كتابة المسرحية. ويرجع ذلك إلى اعتماد الدراما الصينية على ممثلين، يتمتعان بحرية اختلاق الحوار المناسب للموقف المسرحى، ويتبعهما في العادة بقية أعضاء الفرقة المسرحية. وباستطاعة أية فرقة مسرحية صينية تقديم ما يزيد على خمسين مسرحية في الريبرتوار، دون الاستناد على نص واحد أو موحد مكتوب أو محرر.

تتمتع المسرحية الصينية المعاصرة اليوم ببروز العناصر القروية والفلاحية، وبوجود لهجات كثيرة في فنيات الإلقاء بها. إلى جانب موسيقى فلكورية تتناسب مع الصبغة المكانية للأحداث. وتُسيطر على المسارح الصينية في طول الصين وعرضها فرق أوبرا بكين PEKING – OPERA المنتشرة في المدن والأقاليم، في محاولة للارتفاع بالشكلين الأدبى والغنائى معا.

يلعب الممثل الصينى المركزى دورا هاما في المسرح الصينى. فهو المنوط به (الحكاية التاريخية)، والإشارة إلى أماكن الأحداث المسرحية في حواره. والمسرح الصينى يعمل بالعنصر الرجالى فقط. باستثناء فرقة أوبرا (سوهشنج SAOHSING) التى تتكون من العنصر النسائى فقط. وبقية الشخصيات هى سانج SENG، فو WU، فن WEN، في مسرحيات الرجال. أما في مسرحيات النساء فاننا نعثر على شخصيات تشنج جى CSING - JI، هو تان HUA - TAN، تاأو ما تن TAO – MA - TAN. ومن الشخصيات الكوميدية، تمثل شخصية المهرج CLOWN (تشوو CSOU) المرتبة الرابعة في الدراما. ولا نجد أي تشابه بين تركيبة الدراما أو تركيبة الشخصيات بين كل من المسرحين الصينى والأوروبى. كما أن المهمات المسرحية الصينية تمتاز بخواص تكاد تكون وقفا عليها. فالملابس والإكسسوار يحملان الطابع التاريخى التقليدى في ميل إلى الأسلبة (الحذاء عالى الارتفاع،

أنواع قديمة من القلنسوات وغطـــاء الـرأس المزخــرف، والتيجـان المذهبة).

كما تومئ الألوان المستعملة فىالملابس والمهمات إلـــى دلالات خاصة. فاللون الأحمر يرمز إلى النقاء والشفافية. والأبيض إلى الخبـث والنفاق والكذب والخديعة. واللون الأسود يشير إلى النية الطيبة والقصد الحسن، رغم أنه يوحى بالجرأة والاندفاع.

كما أن الحركة عند الممثلين أسلوبية المظهر والمعنى. تســتمد كيانها من عاملين أساســيين. العـامل الأول مـن التقليـد والمحاكــاة IMITATION. والعامل الثانى من العُرف وقواعد الســلوك المرعيــة CONVENTION .في الجانب الأول مــن الحركــة المتســم بــالتقليد والمحاكاة، يكثر البانتومايم للتعبــير عــن حركــات القفــز والشــيش (لعب السلاح) وأعمال الخياطة والتجديف في الماء . وفى الجانب الثانى المرتكز على قواعد السلوك المرعية، يتمسك الممثلون بحركة الصعــود فوق الخيل أو النزول من عليها ، حركة مسك العلم في أيـــدى الخــدم (عادة صينية)، حركة التحية في الجيش ، حركـــة التســليم أو الســلام بالتحية بين الشعب.

والممثل الصينى يغنى ، أو هو يشير بالغناء إلى أماكن المشـهد المسرحى، أو يُعين ذلك بحركة البانتومايم. (ففـــى الظــلام يتحســس الأشياء في الحركة).

أما بالنسبة لحركة المعمار المسرحى. ففى القديم جرى التمثيــل على مرتفع بسيط في الهواء الطلق في القرى. أما اليوم فمـــن النـــادر العثور على هذه الصورة المعمارية في المسرح المعاصر. إلا أن أماكن المسارح قد عُرفت منذ القرن الثالث عشـــر الميـــلادى. وعلـــى هـــذه المسارح (بسيطة التكوين إلى حد بعيد) اتخذ الأوركسترا مكانه بـــلا أى ستار في المقدمة. وجلس الجمهور يحوط المسرح من ثـــلاث جـــهات،

بينما وقف الفقراء يشهدون العرض وقوفاً. بينما شرب الجمهور الشاى، وتناول الطعام، وتحدث بأصوات عالية أثناء تقديم العرض المسرحى.وكان الوصول (دخولا أو خروجا) من وإلى خشبة المسرح يجرى من مسربين يمينا ويسارا.ولم تُخصص الدور المسرحية لكل فرقة إلا في الزمن القريب.

مسرح الطفل CHILDREN'S THEATRE

يطلق تعبير مسرح الطفل، على المسرح الذى تُخصص عروضه بالدرجة الأولى للأطفال. ويجوز أن يحضر الكبار هذه العروض أيضا.

تتألف العروض الدرامية في مسرح الطفل من درامات تؤلف خصيصا لتناسب سن وعقل الأطفال في مراحلها المختلفة. لكن الغالب من هذه العروض يلجأ إلى القصص والحكايات والروايات المحلية والعالمية، ليدفع بها إلى مرحلة الإعداد DRAMATIZATION للشكل المسرحى أو الدرامى، وفى أهمية بالغة لتضمين الإعداد المشاهد الجريئة والمفاجآت والمغامرات التى ترضى أذواق الأطفال من المشاهدين، وبخاصة من هم بين سن السادسة والرابعة عشر.

المسرح العمالى WORKER THEATRE

انبثق المسرح العمالى في الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادى في أوروبا، نتيجة اشتداد الحركة العمالية وميلاد اتحادات

العمال . وأمام هذا الانفجار العمالى، اقتضى الأمر تخصيص دراسات خاصة تبحث في مشكلات العمل والتصنيع والآلة والصناعة، لتثقيف الطبقات الهائلة من العمال في المصانع الأوروبية. تكونت فرق مسرحية من العمال لتتقدم عروضها هذه أمام طبقة العمال. وقد ساعدت اتحادات العمال هذه الفرق ماديا ومعنويا ، حتى تستطيع أن تواصل جهودها المسرحية والثقافية في خدمة الشغيلة. وقد توسعت المسارح العمالية في دوران القرن العشرين ، إذ أصبح لكل اتحاد مهنى فرقته المسرحية العمالية الخاصة. في عام ١٩٠٦م يتكون أول اتحاد للفرق العاملة في مسرح العمال في برلين، وسرعان ما يصبح في عام ١٩٠٨م اتحادا عاما للدولة الألمانية. وفى عام ١٩١١م يتكون اتحاد العمال المسرحيين في تشيكوسلوفاكيا، ثم عام ١٩١٦ في المجر .وفى عام ١٩١٩م يولد اتحاد العمال المسرحيين في لندن ، ثم عام ١٩٢٦م في نيويورك.

أما في الاتحاد السوفيتى، فبعد الثورة الروسية بثلاث سنوات يولد الاتحاد في عام ١٩٢٠م. وتتولاه في دعاية شديدة للثورة عدة فرق مسرحية عمالية. كان أبرزها فرقة (يوجانين JUZSANYIN) في موسكو.

تتوسع فرق المسرح العمالى في أوروبا. فيتوالى ظهورها في بولندا، ودول اسكندينافيا (السويد، النرويج، الدانمرك)، الصين في آسيا، وتتجه كل هذه الفرق العمالية المسرحية إلى (ثقافة البروليتاريا – PROLETKULT).

وفى عشرينيات القرن الماضى، تطور هذه الفرق نفسها بالدخول إلى عالم درامات الشباب. ويدعو الاتحاد السوفيتى الفرق المسرحية العمالية عام ١٩٣٣م لتشترك فى الأولمبياد الذى عُقد على أرضه أنذاك. وقد أدى هذا الاشتراك والتجمع الفنى إلى انطلاقات جديدة للتبادل الفنى بين هذه الفرق العمالية مستقبلا.

مسرح فاختنجوف VAHTANGOV THEATRE

اسم المسرح بالكامل هو" مسرح فاخنتجوف الأكاديمى الحكومى. GOSZUDARSZTVENNIJ AKAGYÉMICSESZKIJ TYEATR IMENYI VAHTANGOV

أحد أول المسارح السوفيتية بعد إطلاق اسم الاتحـــاد الســـوفيتى علـــى الدولة الروسية. أسس يفجنى فاختنجوف JEVGENYIJ VAHANGOV المسرح في عام ١٩١٣م، عندما حمل اسم (الأستوديو). ثم أطلق علـــى المسرح اسم (الأستوديو رقم ٣ التابع لمسرح الفن بموسكو).

في ليلة ١٣ نوفمبر من عام ١٩٢١م يفتتح مسرح فـــاختنجوف عرضه المسرحى الأول بمســـرحية البلجيكـــى موريـــس مـــا ترلنـــك MAURICE MAETERLINCK المعنونة (معجزة القديس أنطوان- LE MIRACLE DE SAINT- ANTOINE) ومـــــن ١٩٢١/١١/١٣م يحسبون افتتاح المسرح رسميا .

في نفس سنة الافتتاح يقدم مسرح فاختنجوف ثلاث مســـرحيات قصيرة لتشيكوف من ذات افصل الواحد.

وفى السنة الثانية للمسرح يُخرج فـــاختنجوف درامـــا جـــوزى (كـــارلو جـــوزى CARLO GOZZI ١٧٢٠- ١٨٠٦م) المعنونـــــة (الكونتيسة توراندوت- TURANDOT) التى استمر تمثيلها عدة ســنوات طويلة في ريبرتوار مسرح فاختنجوف.

بعد وفاة فاختنجوف في ١٩٢٢/٥/٢٩م، أدار المسرح تلامذتـــه المخلصون. مابين عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين اتجه المســـرح إلى تقديم الدرامات الثورية السوفيتية (ييجـــور بوليتشـــوف وآخـــرون JEGOR BULICSOV I DRUGIJE لجوركـــى، الأرســـتقراطيون ARISZTOKRATI لبوجوجين).

في زمن الحرب العالمية الثانية عملت الفرقة المسـرحية علـى مسرح أومسك OMSZK في مدينة أومسك.

واجهت المسرح الأزمة الفنية التى اجتاحت مسـارح الاتحـاد السوفيتى في خمسينيات القرن. والتى تتلخص في افتقاد التخطيط الجيـد للمسرح. ومع ذلك فيجاهد المسرح في تقديم درامات سوفيتية وروسـية. فيعرض(المعتوه- IGYIOT لدوستويفسكى، فوما جورجيـف FOMA GORGYEJEV لجوركـى، قصـة أركوتسـك IRKUTSZKAJA ISZTORIJA للدرامـى ألكسـى نيكولايفتـش ARBUZOV أربـوزوف ALEKSZEJNYIKOLAJEVITCH (من مواليد ١٩٠٨م). وبـهذه المسـرحية الأخـيرة يخطـو مسـرح فاختنجوف إلى مرحلة عصرية من مراحل حياته في العصر الحديث.

مسرح الفرقة GROUP THEATRE

المقصود بمسرح الفرقة، هو المسرح الأمريكى الذى ولد عـام ١٩٢٩م بوساطة جهود مسرحية شابة كانت تعمل آنذاك فـي مسـرح جيلد THEATRE GUILD وتمثل الجناح اليسارى فيه. يستقل مسـرح الفرقة بنفسه عام ١٩٣١م. تتحدد مبررات إنشائه ووجـوده فـي بنـاء العمل المسرحى على فكرة الجماعية COLLECTIVISM والظـاهر أن هذه الجماعة اليسارية قد أخذت بنفس فكرة (الجماعيـة) فـي المبـدأ الإشتراكى التى أتت بها الثورة الاشتراكية السوفيتية. وهى المبدأ القـائل بسيطرة الدولة أو الشعب ككل على جميع وسائل الإنتـاج أو النشـاط الإقتصادى.

استفادت فرقة **(مسرح الفرقة)** من تعاليم ستانسلافسكى، لتعميم الوعى الفنى وتوحيد **الأحاسيس** لدى الجماهير في العرض المسرحى، باستعمال طريقته **في** التعبير الفنى في المسرح.

تتعامل الفرقة مع الدرامى الأمريكى كليفورد أوديتس **CLIFFORD ODETS** الذى تمثل له الفرقة عدة درامات من إنتاجه. ويحدث التناغم الفنى بينهما باعتبار أوديتس من الكتاب التقدميين في أمريكا، الذين ينتقدون أخطاء مجتمعهم نقدا مريرا وساخرا وصادقا.

أخرج لمسرح الفرقة مخرجون كبار مثل الأمريكى هارولد كلورمان **HAROLD CLURMAN** (من مواليد ١٩٠١/٩/١٨م) ، لى استراسبرج **LEE STRASBERG** (من مواليد ١٩٠١/١١/١٧م) وفى نفس مسرح الفرقة بدأ المخرج الأمريكى إليا كازان أعماله المسرحية **ELIA KAZAN** (من مواليد ١٩٠٩/٩/٧م).

تعتبر سنوات الثلاثينيات من القرن العشرين هى سنوات الازدهار لهذا المسرح. إذ وصل مسرح الفرقة إلى شهرة عالية في نيويورك.إلا أن انبثاق موجات مسرحية أمريكية جديدة وبخاصة موجة مسارح برودواى **BROADWAY** قد أنهكت مسرح الفرقة. ولم تستطع مجاراتها أو الدخول معها في سباق الصفقات المالية. فحلت الفرقة في عام ١٩٤١م.

لكن، تبقى جهود مسرح الفرقة علامات لها مكانتها في تاريخ المسرح الأمريكى في القرن العشرين.

مسرح الفن- موسكو ART THEATRE

اسم المسرح بالكامل هو (مسرح الفن الأكاديمى- موسكو)

MOSZKOVSZKIJ HUDOZSESZTUENNIJ AKAGYEMICSESZKIJ TYEATR

ومسرح الفن بموسكو، هو واحد من المسارح التى أثّرت بعروضها في حركة المسرح العالمي في بدايات القرن العشرين. أنشأ المسرح الرائدان الروسيان قنسطنطين ستانسلافسكى (١٨٦٣- ١٩٣٨م)، نميروفتش دانتشنكو NYEMIROVICS - DANCSENKO (١٨٥٨- ١٩٤٣م) من بعض أعضاء جماعة الفيلهارمونى، وبعض من أعضاء جماعة الآداب والفنون بموسكو.ومن بينهم أولجا كنيبر تشيكوفا OLGA KNYIPPER CHEKOVA (١٨٦٨/٩/٢١- ١٩٥٩/٣/٢٢م)، ايفان ميهايلوفتش موسكفين IVAN MIHAJLOVITCH MOSZKVIN (١٨٧٤/٦/١٨- ١٩٤٦/٢/١٦م)، فسفولد أميليافتش مايرهولد VSZEVOLOD EMILJEVITCH MEJERHOLD(١٨٧٤/٢/٩- ١٩٤٠/٢/٢م). وبعد فترة التحق بالفرقة كل من فيشينافسكى VISNYEVSZKIJ، كتشالوف KACSALOV. افتتح المسرح أبوابه للمرة الأولى ليلة ١٤ أكتوبر عام ١٨٩٨م بمسرحية تاريخية بعنوان (القيصر فيودور يووانوفيتش- FJODOR JOANNOVITCH EMPEROR من تأليف الدرامى الروسى ألكساى كونستانتينوفتش تولستوى ALEKSZEJ KONSZTANTYINOVITCH TOLSZTOJ ولا تشير المراجع الروسية لتاريخ المسرح بشئ عن مدى نجاح العرض الأول. لكنه قد شق طريقا طويلا في تاريخ مسرح الفن ما في ذلك شك. وهو ما نستنتجه من استمرارية المسرح بعد ذلك.

تعهد المسرح بعد ذلك درامات الروسى أنطون تشيكوف، فبعد سقوط درامته(طائر البحر- CSAJKA) التى كتبها عام ١٨٩٦م وفشلت في بيترفار على مسرح الكسندرينسكى، أعيد تقديم الدراما على مسرح الفن، وحقق المسرح بها نجاحا باهرا، أصبح بعدها تشيكوف مؤلفا دائما لدى المسرح، تصعد مسرحياته وقت انتهائه من كتابتها. وفى المسرح مُثلت درامات تشيكوف الخال فانيا

GYAGYNA VANYA، الشقيقات الثلاث TRI SZESZTRI، ايفـــانوف IVANOV.

وبجهود دانتشنكو استطاع مسرح الفن جذب الروسى الدرامـــى مكسيم جوركى MAXIM GORKIJ (١٨٦٨- ١٩٣٦م) إلـــى قائمـــة مؤلفيه. ويشهد الموسم المسرحى في عام ١٩٠٢م صعـــود مســـرحيتين لجوركى على خشبة مسرح الفن. الأولى هى مسرحية (الـــبرجوازيون الصغار) MESCSANYÉ ، الحضيض أو الأعماق السفلى NA DNYE ثم يقدم مسرح الفـــن لنفـــس المؤلـــف فـــي عـــام ١٩٠٥م مســـرحية (أبناء الشمس- اليوم GYERYI SZOLNCA).

ضمن ريبرتوار المسرح للكلاسيكيات يمثل درامـــات للمؤلفيـــن نيكـــولاى فاســـيليافتش جوجـــول NYIKOLAJ VASZILJEVITCH GOGOL (١٨٠٩- ١٨٥٢م)، ليو نيكولايفتش تولستوى LEV NYIKOLAJEVITCH TOLSZTOJ (١٨٢٨- ١٩١٠م)، الكســــــندر ســــــرجيفتش جريبويـــــــادوف ALEKSZANDR SZERGEJEVITCH GRIBOVSZKIJ (١٧٩٥- ١٨٢٩م) ،ألكســـندر نيكولايفتـــش أستروفســـكى ALEKSZANDR NYIKOLAJEVITCH OSTROVSZKIJ (١٨٢٣ - ١٨٦٦م)، هـــنريك ابســـن، جرهـــارت هاوبتمان. كما قدم مسرح الفن للإنجليزى وليم شيكسبير درامات (تاجر البندقية) THE MERCHANT OF VENICE، الليلة الثانية عشر أو كما تـــهوى TWELFTH NIGHT, OR WHAT YOU WILL، يوليـــوس قيصر JULIUS CEASAR. ثم عرض دراما هملت أمـــير الدانمـــرك HAMLET, PRINCE OF DENMARK بإخراج الإنجليزى جـــوردون كريج في عام ١٩١١م.

توسعّ مسرح الفن في عرض المسرحيات العالمية بعد ذلك. فقدم المؤلفين البلجيكى مرويس ماترلنك، والفرنسى موليير.

وبعد الثورة الروسية عام ١٩١٧م يتبنى المسرح مؤلفين مـــن الشباب السوفيتى. فيعرض أعمال قنســـطنطين أندريفتـش ترانيـوف (١٨٧٨- ١٩٤٥م) KONSZTANTIN ANDREJEVITCH TRENYOV، ميهائيل أفناسيايفتش بولجاكوف (١٨٩١- ١٩٤٠م) MIHAIL AFANASZJEVITCH BULGAKOV ثـم يعيـد إبـراز الدرامات الأخيرة لمكسيم جوركـــى علـى خشـبته. فيقـدم درامتـى (أعداء VRAGI، ييجور بوليتشوف وأخرون JEGOR BULICSOV I IDRUGIJE في موسمين متتابعين، الأول عام ١٩٣٥، والثانى قبلـــها بعام واحد في عام ١٩٣٤م وإيمانا بجهود المسرح، فقد أطلق الزميـــل الفنان المصرى جلال الشرقاوى اسم (مسرح الفـــن) علـى مسـرحه الخاص.

مسرح فييه كولومبييه THÉÂTRE DU VIEUX- COLOMBIER

مسرح فييه كولومبييه أو ألفييه كولومبييه، واحـــد مـن أشـــهر المسارح الفرنسية في باريس . قام البناء عام ١٩٠٥م. ولم يأخذ اسـمه المعروف به إلا في عام ١٩١٣م عندما افتتحه المخرج الفرنسى اللامـع جاك كوبـو JACQUES COPEAU (١٨٧٩/٢/٤- ١٩٤٨/١٠/٢٠م) كنقطة انطلاق للإصلاح المســـرحى فـي فرنسـا. وترتبـط حركـة (الكارتل CARTEL) .. حركة الإصلاح المعروفة في تاريخ المســرح العالمى بهذا المسرح.

يتوقف مسرح فييه كولومبييه أثناء الحرب العالمية الأولى. ثـم يعود إلى العمل في عام ١٩١٩م. ويظل مُشعا بالإنتاج المسرحى حتـى

عـــام ١٩٢٤م. وبأبطــال المســرح الفرنســي الكبــار (شارل ديلان CHARLES DULLIN، لوى جوفيـه LOUIS JOUVET بلانش ألبان BLANCHE ALBANE، سوزان بينج SUZANNE BING ، فالنتين تيزييه VALENTINE TESSIER، جين ليرى JANE LERY، أرمان تلييه ARMAND TELLIER.

صمم المخرج لوى جوفيه لخشبة مسرح فييه كولومبييه تصميما ثابتا لخشبة مسرح تقبل كل الدرامات المعروضة، بإضافــات قليلــة لا تُذكر. بعد ذلك تحول المسرح إلى دار للسينما لعرض الأفلام . ثم أعيـد العمل عليه كدار مسرحية ما بيــن ســنوات ١٩٢٩، ١٩٣٨م بجــهود المخرجين ميشيل سان دينيــس MICHEL SAINT- DENIS ،جــورج بتويف GEORGES PITOËEF وفرقتيهما اللتين أحييتا لحين مسرح فييه كولومبييه.

وبعد الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٥ صعدت إلى خشــبة المسرح فرق مسرحية كثيرة.

مسرح القبو CELLAR THEATRE

ونعنى به المسارح التى قامت في القباب والبدرونـــات وتحــت الأرض أحيانا. انتشر مسرح القبو بعد الحرب العالمية الثانية في ألمانيا بصفة خاصة. وانتقلت هذه الموضة إلى أوروبا الغربية والشرقية علـــى السواء. والجديد في هذا النوع من المسارح أنه لا يحتاج إلى تجهيزات ضخمة أو فخمة للعرض المسرحى. كما لا يحتاج إلى أمـــاكن واســعة يغلب الترفيه على شكلها ومنظرها. وقد أدى كـــل هــذا إلــى لجــوء المخرجين إلى مسرحيات بسيطة الشخصيات في عددهـــا. ولا يــزال

مسرح القبو حتى كتابة هذه السطور يعمل في استمرارية يومية في كل من فيينا WIEN، براغ PRAG، وارسو WARSWA.

وتلجأ مسارح القبو إلى التجريب العصرى، كخطوة من خطوات التقدم والتطور في الحياة المسرحية.

مسرح القصر PALACE THEATRE

انتشر هذا النوع من المسارح الذى يقام داخل القصور الواسعة في العصر الاقطاعى المتأخر، ونقصد به عصر الروكوكو ROCOCO. وقد بنى الموسرون والأثرياء مسارح خاصة في بيوتهم الواسعة وقصورهم في العواصم والريف. بل لقد كان لدى أغلبهم الفرق المسرحية الخاصة بهم. وكانت هذه الفرق تعمل داخل مسرح القصر في التدريبات المسرحية. وكان يشهد عروضها ضيوف الاقطاعى وأقاربه.

كانت غالبية العروض من نوع الأوبرا، التى تبعث ترفيها على المشاهدين.

المسرح القومى الشعبى THEATRE NATIONAL POPULAIR

أحد المسارح الباريسية الشهيرة في فرنسا. افتتح المسرح القومى الشعبى بجهود المخرج الفرنسى والممثل فيرمين جيمييه FIRMIN GEMIER (٢١/٢/١٨٦٩- ٢٦/١١/١٩٣٣م) ابتداءا من عام ١٩٢٠م.

شُيد المسرح عام ١٨٧٨م وكان مستعملا للحفلات الموسيقية.. في قصر (تروكاديرو TROCADERO) . وفى عهد جيمييه كان " هدف من المسرح القومى الشعبى الفرنسى تجميع أكبر عدد من الجماهير الشعبية حول رسالة المسرح. يتهدم قصر تروكاديرو في عام ١٩٣٧، ويُبنى مكانه قصر شايو CHAILLOTالذى يتسع مسرحه لعدد ٢٦٠٠ من المتفرجين.

في عام ١٩٤٧م يتسلم الفرنسى جان فيلار JEAN VILAR، (١٩١٢- ١٩٧١م) إدارة المسرح القومى الشعبى الفرنسى، ويهتم اهتماما بالغا بالشعبية عند طبقة العمال بصفة خاصة، وهى الطبقة التى كانت محرومة حقا من مشاهدة المسرح والمسرحيات. فيقيم فيلار نظلم الاشتراك في العروض بتخفيض كبير في الأسعار، ويقدم روائع العالميات للعمال، بغية رفع المستوى الثقافى. أعمال كل من (موليير MOLIÈRE، كورنى CORNEILL، راسين RACINE، ماريفو MARIVAUX، موسيه MUSSET، هوجو HUGO كلوديل CLAUDEL، كالدرون CALDERON، ابسن IBSEN، تشيكوف CHEKOV على خشبة المسرح القومى الشعبى، ثم يتبعها بأعمال لبرخت BRECHT، إليوت، ELIOT وأوكيزى O'CASEY.

ويبقى لنا من تاريخ المسرح القومى الشعبى هذه التجربة الإنسانية الفريدة التى قدمت قمم الأدب الدرامى العالمى إلى عُمال لا يعرفون معنى كلمة (مسرح) ولا يُفرقون بينها وبين كلمة (شاكوش) الذى يدق به العامل في مصنعه طوال اليوم.

الاسم الكامل للمسرح هو المسرح الحكومى الأكاديمى الكبير (بولشوى).

GOSZUDARSZTVENNIJ AKAGYEMICESZKIJ BOLSOJ TYEATR SZOJUZA

والمسرح الكبير، هو أكبر المسارح السوفيتية لعروض الأوبرا والباليه. يبدأ تاريخه مع بداية الأوبرا الروسية وانبثاق فن الباليه بالروسيا القيصرية. تأسس المسرح الكبير عام ١٧٧٦م. ومنذ عام ١٧٨٠م يعمل المسرح في المكان الحالى له. يصبح المسرح حكوميا بدءا من عام ١٨٠٦م. وقد زارته في القرن التاسع عشر الميلادى كثير من فرق أوروبا للأوبرا والباليه.

في بداية القرن التاسع عشر الميلادى تولد الأوبرا كوميك الروسية، وتتبعها الأوبرا القومية التى قدمت عروضا امتازت بالضخامة والقوة، على غرار أوبرا ايفان سوسانينا **IVAN SZUSZANYINA** عام ١٨٤٢م ،وأوبرا روسلان ولودميلا عام ١٨٤٦م **RUSZLAN AND LUDMILLA**.

يقام مبنى خاص بالمسرح الكبير ما بين عامى ١٨٢١، ١٨٢٤م على الطراز الكلاسيكى. إلا أن هذا المبنى يحترق في عام ١٨٥٣م. لكن سرعان ما يعاد بناؤه من جديد وفى نفس المكان. في ستينيات القرن التاسع عشر الميلادي شغلت الفرق المسرحية الإيطالية أغلب عروض أيام الأسبوع في المسرح الكبير، وبعد الثورة الروسية يقدم المسرح المؤلفين الموسيقيين السوفييت جنبا إلى جنب المؤلفين الأوروبيين من إيطاليا وفرنسا وألمانيا. فنلاحظ أعمال موسيقية كبيرة

لكـــل مـــن زولوتـــاريوف ZOLOTARIOV، هرانيكـــوف HRENNYIKOV، بروكفيف PROKOFJEV.

في عام ١٩٢٠ م يتغير اسم المسرح إلى (المسرح الأكاديمى).

مسرح كوفنت جاردن COVENT GARDEN THEATRE

هو مسرح إنجليزى يقع في العاصمة البريطانية لنـــدن . افتتـــح أبوابه لأول مرة عام ١٧٣٢م. وعلى خشبة هذا المسرح قـــدم مؤلـــف البانتومايم والممثل والمدير الإنجلـــيزى جـــون ريـــش JOHN RICH (١٦٩١- ١٧٦١م) عرضه البانتومايم المشـــهور فـــي كتـــب تـــاريخ المسرح.كان إلى جانب مسرح كوفنت جاردن مسرح آخر هو مســـرح دروري لين DRURY LANE. وكان المسرحان مـــن أهـــم المســـارح الإنجليزية التى اهتمت بإنتاج الدرامات والتراجيديات.

يحترق مسرح كوفنت جاردن في عام ١٨٠٨م لكنه سرعان مـــا يعود في بناء معمارى جديد بعد عام واحد علـــى حادثـــة الاحـــتراق، مصمما على غرار أسلوب البارثينون الأكروبوليسى. وقد اقتضى الأمر رفع أسعار الدخول للمسرح لتعويض متطلبات البناء المعمارى الجديـــد، مما خلف ضجة كبيرة في المجتمع الإنجليزى للعودة إلى أسعار الدخول القديمة، وهى الضجة التى عرفت باسم OLD PRICES RIOT.

وفى حركة تطوير المسرح على يد مديريه الثلاثة تباعا، جـــون فيليب كمبـــل JOHN PHILIP KEMBLE (١٧٥٧- ١٨٢٣م) ،وليـــم مـــاكريدى WILLIAM MACREADY(١٧٩٣- ١٨٧٣م)، مـــدام فاستريس MME VESTRIS (١٧٤٣- ١٨٠٤م) قدم مســـرح كوفنـــت

جاردن العديد من الأنـــواع الدراميـــة مثـــل المســـرحيات الشـــعرية، والأوبرا،والباليه. ومنذ أربعينيات القـــرن التاســـع عشـــر والمســـرح متخصص في عروض الأوبرا والباليه.

مسرح الكوميدى فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE

أو كما يطلق عليه أحيانا THÉÂTRE FRANCAISE المســرح الفرنسي. والكوميدى فرانسيز هو المسرح القومى الحكومى الفرنســـى. أسسه بأمر ملكى ملك فرنسا لويس الرابع عشر عام ١٦٨٠م وانضمـت إليه فرقة المسرح الجديد فرقـــة هوتيـــل دو بورجونيـــا HÔTEL DE BOURGOGNE ، فرقة هوتيل جينى جـود HÔTEL GUÉNÉGAUD ليكونوا ثلاثتهم معا الفرقة المسرحية لمسرح الكوميدى فرانسيز.

ومنذ عام ١٦٧٣م كانت الفرقتان الأخيرتان تعملان بأمر ملكـــى سابق في مسرح دى ميريه THÉÂTRE DU MARAIS، مسرح البلاط الملكى PALAIS ROYAL.

تخصص مسرح الكوميدى فرانسيز في الكلاسيكيات التى يمثـــل ريبرتواره غالبيتها في كل العصور. درامات كورنى، راسين، موليـــير، ماريفو، هوجو ، موسيه
CORNEILLE, RACINE , MOLIÈRE MARIVAUX, HUGO, MUSSET. يتضمن المسرح متحفا كبيرا للتاريخ المسرحى.

مسرح مارسيللوس MARCELLUS THEATRE

هو المسرح المبنى مـــن الحجـــارة، والمخصـــص للعـــروض المسرحية، والذى بنى في روما على الجانب الشمالى من نهر تيبـــاريس

TIBERIS بأمر من أوغسطس AUGUSTUS في عام ٢٣ قبل الميــلاد من دورين اثنين، يسعا (١٢,٠٠٠) متفرج، وترتكز صالة الجمـــهور فيه على أعمدة تحيط الصالة في شكل دائرى.

المسرح المُصغّر MINIATURE THEATRE

نقصد به المسرح المنمنم كما يطلق عليه أحيانا (نسبة إلى فـــن رسم المصُغرات أو النمنمات) وهى صورة مصغّرة جدا من المسرح.

تأسس المسرح المصغر في عام ١٩٣٩م تحت اسم ESZTRAD THEATRE في لينجراد على يد الفنان الروسى أركاجى إيســاكوفتش رايكيــن ARKAGYI ISZAAKOVITCH RAJKIN مــن مواليــد ١٩١١/١٠/٢٤م، الذى أدار نفس المسرح بعــد فــترة قصــيرة مــن التأسيس.

تخصص المسرح في نشر الآداب الدرامية السوفيتية بمختلـــف تياراتها ومذاهبها الفنية والتراثية. فقـــدم التراجيديــات والكوميديــات والشاعريات الدرامية التى تعلى من شأن الإنسان السوفيتى، وفى استناد إلى نظريات علم النفس الحديثة. ومنذ عام ١٩٨٠م والمسرح يعمل فـــي العاصمة موسكو بعد أن انتقل إليها نهائيا.

المسرح الملحمى EPIC THEATRE

تعبير (المسرح الملحمى) من وضع الألمانى برتولت برخت، بما يتناسب مع دراماتورجيته المعروفة، التى استهدفت نظرية جديـــدة فـــي

المسرح تنصب في أهمياتها على ابتداع (طريقة للتمثيل)، و(أسلوب) للعمل الفنى، يختلفان عن الطرق والأساليب السابقة في التاريخ المسرحى.

تعبير (الملحمية) يعنى فن الجدل والمناظرة.. وبمعنى أدق... المجادلة العنيفة والمناظرة العدوانية، أو الهجوم العنيف على آراء أو مبادئ شخص آخر POLEMIC. والأسلوب الملحمى الجديد يتيح لصاحبه برخت الهجوم على الدراماتورجيا التقليدية التى سبقته سواء عند أرسطو أو ليسنج.

ينهج المسرحى الملحمى إلى الحكاية. أي أن يحكى أو يقص الممثلون حكاية أو قصة الدراما التى سيمثلونها أمام الجمهور. وكأنهم ينقلون صورة من الصور (البشعة في المجتمع عادة) دون أن يكون لهم أو لانفعالاتهم أى دخل في هذه الصورة. لجأ برخت إلى أسلوبه هذا اعتقادا منه بأن انطلاق الممثل في الإيهام يسد الرؤيا ويخلط الأمور أمام المشاهد، نتيجة الاندماج في الشخصية ومراحل المعايشة فيها. وهو لذلك يضع أمام المشاهد صورة من صور العالم بلا رتوش أو إيحاءات.

المشاهد المسرحية في درامات المسرح الملحمى غير متتابعة، وليست لها صفة الاستمرارية. ويلجأ برخت لذلك إلى عامل الإغراب الذى يزيد من فصل هذه المشاهد بعضها عن بعض. وبدلا من اللحظة الدرامية في الدراماتورجيا التقليدية التى يظهر فيها الممثل وهو غارق في أحاسيس الدور، يظهر الممثل البرختى عارضا للشخصية فقط، وكأنه عارض زى لا أكثر. وبدلا من المعايشة في المسرح التقليدى، فان معرفة برخت بولع الجماهير إلى الضحك ، فانه يضع ممثليه- أثناء مشاهد الكوميديا- ليعلقوا باللاذع من الحوار على المشهد نفسه.

طبيعى أن برخت بدراسته للماركسية عام ١٩٢٨م قد تأثر بالحركة العمالية وبالناس البسطاء ومصائرهم. وهو ما نجده في

شخصيات مسرحه الملحمى . ومسرحه ينتمى إلـــى مســـرح الشـــرق الأقصى، الصينى والهندى من ناحية، وإلى العصـــر الالـــيزابيثى فـــي إنجلترا من ناحية أخرى.

وعلى نفس الطريق الفكرى، نجد قبله مسرح الألماني ايرفيـــن بيسكاتور ERWIN PISCATOR (١٨٩٣/١٢/١٧- ١٩٦٦/٣/٣٠م)، الذى نقل عنه برخت بعض تقنياتـــه، اســـتعمال اللافتـــات والفـــانوس السحرى PROJECTOR وغيرهما.

مسرح الهواة NON- PROFESSIONAL THEATRE

يطلق تعبير مسرح الهواة ،على الفـــرق المســـرحية التىتعمـــل بمحض إرادتها وطواعية اختيارها. وهى فرق قـــامت قبـــل المســـرح الرسمى وبعده في كل مكان. ومع أن لتعبير (الهواية) معنى رخيصا في بعض الأحيان، إلا أنه في المسرح يختلف اختلافا تامـــا عـــن التعبـــير المألوف . فالهاوي لشيء معناه عدم تمام المعرفة بأصول هذا الشـــئ. بينما نرى جميعا- وفى حالة المسرح - أن مسارح الهواة هى المسارح التى تأخذ على عاتقها على الدوام تصحيح المسار التقليـــدى للمســـرح، والتقدم بوعى في حالات كثيرة إلى الرقى بالدراما والمسرح، والتقـــاط حركات التجريب. فإذا ما أضفت طابع الجدية وصدق العمـــل الفنـــى، وانسياب روح الهواية الشريفة في المهنة المسرحية الشاقة، أدركـــت أن الهواية في فن المسرح لها من الإجلال والإعزاز في نفوســـنا الكثـــير. ويكفى للتدليل على ما نقول، أن المسرح الحر الفرنسى- وكله من هواة

المسرح – وبقيادة المخرج الطبيعى أندريا انطوان ANDRÉ ANTOIN هو المسرح الذى نشر وقعّد للطبيعية في تاريخ المسرح العالمى.

قدّمت فرق الهواة المسرحية كثيرا من الدرامات التـــى اتســمت بطابع الشعبية وعناصر الفولكلور لكن بدرجات فنية أقل من المســـارح العامة والمتخصصة. هذه حقائق علمية لابد من الإشارة إليها إنصافـــا لتاريخ المسرح.

بدأت فرق الهواة قديما. فقد تكونت عدة فرق مسرحية هاوية بين أولاد وشباب الطبقة العليا الرومانية القديمـــة. وفـــى عصـــر القـــرون الوسطى مثّلت فرق الهواة آنذاك في مسرحيات الأســـرار والغمـــوض. وفى عصر النهضة وقفت فرق الهواة لتعلن بعروضـــها عـــن ميـــلاد (كوميديا أروديتا– COMMEDIA ERUDITA) في مواجهة الكوميديـــا دى لارتى COMMEDIA DELL'ARTE. كما نعرف فرق الهواة فـــي المسرح الإنجليزى في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديـــن باسم COURT MASQUE (مسرحية البلاط القصيرة). وفرقة موليـــير التى شجعتها الجماهير في عصر لويس الرابع عشر في فرنسا .ووقفت جنبا إلى جنب مع الممثلين الهواة الأرستقراطيين في خدمـــة الهوايـــة المسرحية. وفى الاتحاد السوفيتى نلاحظ فرقة الهواة المســـرحية التـــى حملت اسم (جماعة الآداب والفنون– موسكو). والتى أصبحت فيما بعـــد أساس مسرح الفن بموسكو.

وفى العصر الحديث تعمل فرقة (تحالف الدراما البريطانية– BRITISH DRAMA LEAGUE) بنفس أسلوب الهواة الشريف.

أو بمعنى أدق .. خشبة مسرح الأستوديو. والمقصود بــها هــو. خشبة المسرح الصغيرة التى تختص أعمالا فكرية وتجريبية غير مألوفة في الحياة المسرحية العامة، لتقدم جانبا فكريا مما تحتاج إليه جمــاهير خاصة، مولعة بالثقافة والفكر. وقد سميت هذه الخشــبات فــي بدايــة انطلاقها باسم (مسرح الأتيلييه- ATELIER THEATRE باعتبارهــا معملا لنوع من الأنواع المسرحية غير العادية. وكان مــن الطبيعــي- وخشبة مسرح الأستوديو من النوع الصغير- أن يكون حجــم الصالــة للجماهير صغيرا هو الآخر. نعثر على مسرح الأستوديو فــي بلجــراد BELGRAD في العاصمة اليوغسلافية في (إستوديو 212 - ATELIER) والرقم نسبة إلى عدد الجماهير المسموح لها الدخول في الحفلة الواحــدة مسرح صغير بسيط التقنية عادى الطابع. وفى بعض العروض الخاصة جدا، لم يكن يسمح لكل الجماهير بحضور مثل هذه العروض. ونعــثر كذلك على مسرح تاليا THALIA ببودابست BUDAPEST العاصمــة المجرية. وهو معمل قوامه طلاب أكاديمية الفنون وبعض الــهواة مــن الشباب.

تنتمى غالبية فرق المسارح الجامعية إلى هذا النوع من المعــامل المسرحية، كما في جامعة اليرموك بالأردن الشقيق. ويعود الفضل فــي إنشاء وامتداد عمل هذا المعمل المسرحى العربى القائم حتى وقتنا هذا- وبفعاليات جادة وثمينة- إلى الفنان العربى المصــرى الدكتــور عبــد الرحمن عرنوس.

كما تعمل مسارح أوف بــرودواى OFF- BROADWAY فــي نيوريوك على نفس نمط مسرح الاستوديو.

التعبير يطلق علـــى المســـارح، التـــى ثـــارت علـــى الشـــكل الأرسطوطالى في المسرح. أو المسارح التى لا تأخذ ولا تعترف بتأثير الانفعال أو الإحساس الداخلى عند الممثل. وهى المسارح التى لا تـــهتم كثيرا بالوسائل النفسية (السيكولوجية) في مهنة المسرح مثل المعايشـــة، والتأثير النفسى، والإيهام.

ينبثق مسرح اللاسيكولوجى عام ١٩٢٩ م على يـــد الايطـــالى فيليبو توماسو مـــارينيتى (١٨٧٦- ١٩٤٤م) FILIPPO TAMMASO MARINETTI مفجر المستقبلية الإيطالية. وداعيا إلى هذا النـــوع مـــن المسارح اللاسيكولوجية في عروض قدمها علـــى مســـرح ســـوربريزا TEATRO DELLA SORPRESA ، تميزت بالفجائية فـــي التحضيـــر والإعـــداد، الأمـــر الـــذى دعـــا النقـــاد إلـــى إطـــلاق مصطلـــــح (مسرح المفاجآت) عليه.

استعمل مســـرح اللاســـيكولوجى فـــي عروضـــه الارتجـــال، والأكروبات ذات المســـحة الرياضيـــة، والأحـــداث غـــير المنطقيـــة، والعلاقات غير المعقولة.

ولعل مسرح برتولـــت برخـــت BERTOLT BRECHT فـــي العصر الحديـــث بخصائصـــه الملحميـــة هـــو قمـــة وذروة مســـرح اللاسيكولوجى، بما يحتويه من عامل الإغراب الـــذى ضمنـــه برخـــت منهجه المسرحى. كما أن بعض مسارح الأبسيرد في محاولاتها تنتمـــى هى الأخرى لمسرح اللاسيكولوجى.

المقصود به المسرح اليونانى القديم. وهو مسرح تطــور عــبر عصور قصيرة حتى وصل إلى الشكل المعروف به تاريخيا ، والـــذى يتكون من ثلاثة أجزاء هى: مكان الأوركسترا ORKHESZTRA الـذى ترسخ للجوقة (الكورس). ثم الثيـاترون THEATRON فـــي العصـــر الكلاسيكى ،والمسمى إسكينية SZKÉNÉ في العصر الهيللنى.

الأوركسترا على شكل دائرى. جرت عليها أغـــانى الكـــورس والرقصات التى كانت تؤدى احتراما وتبجيلا لآله الكروم ديونـــيزوس. استُعملت الأوركسترا بداية في أثينا في العروض الدرامية. ثم اســتُعملت بعد ذلك أيضا في مسرح ديونيزوس.

تحولت SZKÉNÉ إلى بناء حجرى في عصر بركليس العظيـــم PERIKLÉSZ ضمن برنامج معمارى لتجميل المدن في القرن الخــامس قبل الميلاد. كانت على ارتفاع بدرجات عن الأرض.

وفى القرن الثالث الميلادى ظهر الشكل الجديد لخشبة المســـرح في آسيا الصغرى، الذى نقل التمثيل من مكان الأوركسترا إلى خشـــبة المسرح. حتى أننا لنجد خشبة المسرح في العصر الهيلليني تتكون مـــن أدوار تقام على المسرح.

أما الثياترون (في الصالة)، فكانت مقاعده من الخشب المغطـــى بطبقة حجرية رقيقة، أو منحوتة في الصخر. وتفصل الكراسى ممــرات لحركة الجمهور.

المسرح الآلى AUTOMATIC THEATRE

ونعنى به خشبة المسرح الآلية، التى جُهزت خصيصا لغـرض إبراز عرائس خشبية وبعض العناصر الرفيعة من الديكور والمنـاظر المسرحية الإيحائية، بغية انحصول على متعة بصرية وسط جماليـات غير متكلفة. ظهر هذا المسرح الآلى أول ما ظهر في مدينة الإسكندرية قديما، بإحدى العـروض المـأخوذة عـن قصـة للكـاتب نوبليـوس **NAUPLIOSZ**. وفى القرن السابع عشر الميلادى ظـهرت عـروض للمسرح الآلى على يد مغنييـن إيطـاليين. وفـى عـام ١٧٤٨م قـدم سرفاندونى **SERVANDONI** مصمم مناظر أوبـرا بـاريس عرضـا استغرق ساعة كاملة بعنوان (باندورا **PANDORA**) بلا ممثلين، إلا مـن عرائس تتحرك ميكانيكيا وسط مناظره الخلابة التى صممها خصيصـا لهذا النوع من المسارح.

وفى العصر الحديـث، يعـرض الفرنسـى جـاك بوليـيرى **JACQUES POLIERI** تجربته في المسرح الآلى عام ١٩٥٨م، وهـى عبارة عن كتابة (بارتيتورا **PARTITURA**) خاليـة مـن الشـخصيات **NONFIGURES**، عرض مسرحى يتحرك بالآلية الكاملة وسط إضـاءة عصرية.

مسرح الأمم THEATRE DES NATIONAL

(تياتر ديز ناسيون) وُلد من فكرة المهرجان الذى أقيم في باريس العاصمة الفرنسية في عام ١٩٥٤م. وأمام النجاح العالمى الذى حققـه

المهرجان، تكرر إقامته في الأعوام التالية ومنذ عــام ١٩٥٧ ويســتمر المهرجان سنويا بعد أن اتخذ له مكانا. في البداية كان مســرح ســارة برنار THÉÂTRE SARAH BERNAROT ثم انتقــل إلــى مســرح الأوديون THÉÂTRE DE L'ODÉON حيث ينعقد المهرجان سنويا في الفترة من شهر مارس حتى شهر يوليو لاستقبال الفرق المسرحية مــن مختلف دول العالم.

وقد قاد مسرح الأمم حتى عام ١٩٥٨م المخرج الفرنسى الشهير جــان لــوى بــارو JEAN- LOUIS BARRAULT (من مواليد ٨/٩/١٩١٠م).

مسرح الأوديون ODEON THEATRE

هو المسرح الباريسى العظيم في فرنسا. تأسس مسرح الأوديون عام ١٧٨٢م في مكان قصر (كونديه CONDÉ) آنذاك، خصيصا لتحتلـه فرقة الكوميدى فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE، التى بدأت العمل على المسرح في عام ١٧٨٤م. وفى عام ١٧٩٧م يخصــص مســرح الأوديون للحفلات الموسيقية CONCERTS، حيث ولد اســم المســرح المعروف به حاليا وهو (الأوديون).

يحترق مبنى المسرح في عام ١٧٩٩م. والمبنى الحالى هوالــذى تم بناؤه وتشييده بعد حادثة الحريق في عام ١٨٠٨م. لكن الحريق يداهم المبنى الجديد مرة أخرى في عام ١٨١٩م. وسرعان ما يبدأ المسرح من جديد في عام ١٨٢٠م كأحد المسارح التابعة للكوميدى فرانسيز.

في عام ١٩٢٢ يصبح المخرج الفرنسى الشهير فيرمين جيمييــه FIRMIN GEMIÉR (١٨٦٩/٢/٢١- ١٩٣٣/١١/٢٦م) مديرا لمسرح الأوديون، ويقوده جيمييه بنجاح حتى عام ١٩٣٠م . ثم تلتحق الفرقـــة المسرحية بمسرح الأوديون لتكون تابعة لفرقة مسرح الكوميدى فرانسيز ولتقدم عروضها في صالة لكسمبورج SALLE LUXEMBOURG عام ١٩٤٦م.

فى عام ١٩٥٩م يستقل مسرح الأوديون مــرة ثانيــة. ويديــره المخرج الفرنسى جـــان لـــوى بـــارو JEAN- LOUIS BARRAULT (من مواليد ١٩١٠/٩/٨م) تحت اسم الفرقة الجديدة والمسرح الجديـــد (المسرح الفرنسى THÉÂTRE DE FRANCE) يســـتمر بـــارو فـــي إدارته للمسرح حتى عام ١٩٦٨ م، ويصل به ارتقاء ونهضة، ليصبـــح المسرح القومى الثانى في فرنسا، بعد مسرح الكوميدى فرانسيز.

مسرحيات الأسرار MYSTERY PLAYS

المقصود بهذا النوع من المسرحيات، هو الدرامات التى عادة ما تحمل سرا من أسرار الدين، يعرفه المرء بالوحى وحده، ولا يســـتطيع أن يفهمه فهما كاملا. وهى مسرحيات تبدو مثل طقس دينى سرى يُعتقد أنه يوقع السعادة الدائمة في قلوب الداخلين الجدد فـــي هـــذه الطقـــوس الباطنية الخفية الغامضة (الصوفية).

انتشرت مسرحيات الأسرار في إنجلترا وفرنسا، والبلاد التـــى تتحدث باللغتين الإنجليزية والفرنسية في بداية القـــرن الرابـــع عشـــر الميلادى، بداية بدرامات تُمجد موضوعاتها ممارسة الطقـــوس الدينيـــة

وتدعو إليها في صورة طقسية LITURGICAL حــول حيــاة الســيد المسيح. ظهر العرض الأول لمسرحية الأسرار عـــام ١٣٧٤م. رفــق مظاهر مسرحية ملحمية، يظهر فيها الحدث المسرحى، وبعض المقــاطع الشعرية، وإجابات تشير إلى القصة الدينية المقدسة. لاقى هــذا النــوع استجابة واسعة لدى الجماهير حتى أصبح شعبيا. وبـــدلا مـــن تمثيــل المسرحية ليلة واحدة، أصبحت تمثل في حلقات تصل إلى عـــدة أيـــام متتالية. كما يسجل تاريخ المسرح الإنجليزى فـــي مقاطعـــات يـــورك **YORK**، كوفنترى **COVENTRY**، تشستر **CHESTER**. وراجت مثل هذه المسرحيات في الأعياد الدينية وعيد ميلاد السيد المســـيح بصفــة خاصة.

وانتقل التمثيل بفعل التطور في هذه المســـرحيات مـــن مدخــل الكنيسة وعلى سلالم مقدمتها إلى أماكن مجاورة امتدت بعيدا عن مبنـــى الكنيسة. واقتضى هذا الانتقال إقامة خشـــبات مســـارح تتناســب مـــع اللوحات في العرض المسرحى الواحد. وكـــانت الميـــادين والشـــوارع الواسعة هى أنسب الأماكن لإرضاء متطلبات مسرحيات الأسرار.

كانت الجماهير تنصرف بين كل لوحة وأخرى تشاهد العـــرض وقوفا. ثم تعود بعد فترة استراحة لتتجمع لتتابع اللوحة التالية، وقوفـــا كذلك.

مسرحيات الأعياد للمناسبات FESTAL PLAYS

المقصود بمسرحيات الأعياد والمناسبات، هى هذه المســـرحيات التى تقدم في المهرجانات السنوية في احتفالات عامة.

ومن أشهر المهرجانات المسرحية في القرن العشرين ، والشعبية كذلك ، العروض التى تشهدها جماهير غفيرة في مكان ما، لــه شــهرة فنية أو تاريخية أو سياحية. وتتضمن هذه العروض في فصل الصيــف غالبا المسرحيات والأوبرات والعروض الموسيقية وعروض الرقــص والباليه.

بدأت ظاهرة مسرحيات الأعياد والمناسبات على يــد المخــرج النمساوى ماكس راينهاردت **MAX REINHARDT**(١٨٧٣- ١٩٤٣م) في مدينة سالسبورج **SALZBURG** بالنمســا فــي عــام ١٩٢٠ لأول مرة.ومنذ ذلك التاريخ وهى تقام سنويا. كما تقام مهرجانات أخرى فــي كل من أثينا **ATHENS**، أبيــداروس **EPIDAUROSZ** فــي اليونــان، أفينيون **AVIGNON** بفرنسا، دوبروفنيك **DUBROVNIK** بيوغســلافيا، وفى **STRATFORD- ON - AVON** في إنجلترا،وفى ســجد **SZEGED** بالمجر.

مسرحيات الأقنعة **MASK PLAYS**

وهى المسرحيات التى تســتعمل القنــاع. وهــذا النــوع مــن المسرحيات له شكل تياترالى يتعمد دورا خاصا وهاما للقناع الذى يحمله الفنان على الوجه لإبراز دور معين في المسرحية. لعــب القنــاع دورا تاريخيا منذ القديم في تاريخ الثقافة البدائية، وفــى العــادات الشــعبية الأوروبية، وفى زمن التمثيل والمحاكاة البدائية الأولى.

بدأ القناع طقســيا ... أى كــان ذات مســحة دينيــة صوفيــة **RITUAL**، في محاولة للإضحاك وإدخال المرح على الشخصيات التــى

تحمله في المسرحيات البسيطة الكوميدية التى كانت تقدمها فرق التسلية المسرحية في بعض المدن في عصر النهضة، كما في فرقة نورنـ برج وعرضها (مارش نورنـبرج NURNBG SCHEMBARTLAUFEN) أو كما في عرض (كرنفال فينيسيا) في إيطاليا.

تتطور مسرحيات الأقنعة في عصر النهضة الأوروبى فتنتقل من الاهتمام بالشخصية الفردية إلى التعبير عن النماذج، وهو ما ظهر جليا في مسرحيات (كوميديا الفن COMMEDIA DELL' ARTE) كما وجد هذا النوع من العروض استحسانا في احتفالات البلاط الإنجليزى المسماة (القناع MASQUE) في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين .

لقد ساعد القناع كثيرا من الدرامات من القديم. فنجده يشترك بدور فعال في المسرح الإغريقى في أعياد الآله ديونيزوس DIONUSZOSZ آله الكروم وبنفس الدور الهام نعثر عليه في مسرحيات (النو NOE) في المسرح اليابانى فى الشرق الأقصى.

مسرحية الحادثة EVENT PLAY

بدأ تيار هذه المسرحيات في الثلث الأول من القرن العشرين. ومسرحية الحادثة في العادة تحتوى على أحداث وحقائق سياسية حية، ينتشلها الكاتب من الجريدة ليضعها بوقائعها الفعلية والحقيقية - وبلا أى تزويق أو أسلوب أدبى أو درامى- على خشبة المسرح للتمثيل .وفى أحيان قليلة تتعرض المادة الصحفية إلى التطور ، لتأخذ شكل التقرير الإخباري. ومسرحية الحادثة من النوع الدعائى الذى يصلح للدعاية

ونشر الفكرات والمعلومات والإشاعات، خدمة أو إيذاء لقضية أو شخص أو مؤسسة PROPAGANDA. على غرار عرض (الجريدة الحية LIVING NEWSPAPER) الأمريكي. والعرض الإنجليزى (نحن والولايات المتحدة U.S) الذى قدمته فرقة شيكسبير الملكية ROYAL SHAKESPEARE COMPANY بإخراج بيتر بروك PETER BROOK.

المسرحية الساتيرية SATIRE PLAY

المسرحية الساتيرية هى أحد الأنواع الإغريقية. وهى الخاتمة للثلاثية TRILOGY التى كانت تُقدم في المسرح اليونانى القديم، سلسلة من ثلاثة مؤلفات كل منها تام في ذات نفسه، ولكنها شديدة الصلة بشقيقتيها، لتُشكل وإياهما موضوعا واحدا.

التصق اسم الساتير باسم ممثل الساتير الذى عادة ما يكون بطل هذه المسرحية الخاتمة. والاسم مستوحى من كورس الساتير، الذى كان يرتدى لباسا وأقنعة تشير إلى هيئة الحصان بأذنيه وذيله. وكان هذا الكورس يأتى بحركات وقفزات تبعث على الكوميديا وعلى الضحك.

ظهرت المسرحية الساتيرية عام ٥٢٠ قبل الميلاد ويقترن مولدها باسم الساتيرى براتيناس PRATINASZ. ولم يبق من الثلاثية التراجيدية السابقة عليها، في تاريخ المسرح إلا درامات (الصيادون لاسكيلوس، الشمامون- نسبة إلى حاسة الشم لسوفوكليس، كيكلوبس KÜKLOPSZ ليوريبيديس).

وقد ظلت المسرحية الساتيرية أحد أشكال فـــن الدرامـــا حتـــى العصر الرومانى.

مسرحية الشخصية الواحدة (مونو دراما) MONODRAMA

والمقصود بها هذا النوع من المسرحيات الذى يقوم فن التمثيـــل فيه على كتفى شخصية مسرحية واحدة، يكون الموقف الدارمـــى فيـــها (أُحاديا).ويستعمل الممثل في هذا النـــوع التقليـــد، المحاكـــاة، التمييـــم MIMIC أى الحركة الجسدية ، التنكر البيئى أو البيولوجـــى ... إلـــى جانب المنولوج الدرامى (حوار المسرحية).

وفى تاريخ المسرح نعثر على مسرحيات من هذا النوع. مثـــل مســـرحية اســـكيلوس (برومثيـــــوس مقيـــدا PROMÉTHEUSZ DESZMÓTÉSZ- القرن الخامس قبل الميلاد)، مشهد المرأة اليهوديـــة في دراما برخت (صعود وســـقوط الرايـــخ الثـــالثFURCHT UND ELEND DES .& REICHES التى كتبـــها مـــا بيـــن عـــامى ١٩٣٥-١٩٣٨م) ، ودرامـــا الفرنســـى جـــان كوكتـــو JEAN COCTEAU (١٨٨٠- ١٩٦٣م) المعنونة (صوت الإنسان).

مسرحية شعبية POPULAR PLAY

المقصود بها هو العمل الفنى الشعبى، أو العمل الدرامى الـــذى يأخذ على عاتقه إبراز عادات وتقاليد درامية لطبقة ضعيفة أو دنيويـــة. أو تمثيلية فنية مليئة بالعادات الشعبية.

سادت مسرحيات شعبية في أوروبا في الدول التى تحكَـــم فـــي نظامها العمال والفلاحون. وهى مسرحيات جوت عادات هذه الطبقـــات وشريحتها الاجتماعية الكبيرة والعريضة. جاءت أحداث هذا النوع مـــن المسرحيات الشعبية تمثل حفلاتهم ومناسبات أعراسهم وسط تقاليد ريفية أصيلة وبسيطة في آن واحد. كما استهدفت المسرحيات الحفلات الأخيرة في اليوم الأخير للدراسة وخاصة المرحلة الثانوية (وهى عادات لا تزال قائمة حتى اليوم في دول المنظومة الاشتراكية سابقا).

وكان من الطبيعى ظهور حيوانات البيت وسط أحداث هذا النوع من المسرحيات الشعبية، كالثور والبقرة والدب أحيانا.

اعتمدت هذه المسرحيات على الحوار البسيط والتلقائية الكثـــيرة. ودخلت أنواع أدبية كثيرة في بنائها الدرامى المتواضع كالزجل والنـــثر السطحى والرقص والأغنية والآلات الموسيقية الحية. وكان أمرا طبيعيا ألا تصل هذه المسرحيات إلى تأثير فنى خالص دقيق. بقدر ما كـــانت مسرحيات شعبية تُسلى وتوجه وترشد في أغلب الأحوال.

مسرحية عرائسية PUPPET PLAY

المسرحية العرائسية وخيال الظل فنَّان قريبان لفن التمثيل واثنان من فروعه.

الفنان المنتج في مسرح العرائس أو في المسرحية العرائسية هو اللعبة (الدمية). ليس بجسدها، ولكن من خلال ملابس وزخرفات معينـــة تعبر عن إحدى الشخصيات على المسرح.

وعلى هذا فان مسرحية العرائس في مضمونها وشكلها تنبع من شيء غير مباشر، يوضع ويصمم لها بطريقة فنية خاصة تختلف في كثير عن فن التمثيل المسرحي. وهو ما يحدد قواعد خاصة للشخصية العرائسية عند التعبير بها كفن من فنون التمثيل المسرحي.

فالعروسة تصغر في حجمها عن الحجم العادى للفنان في المسرحية الدرامية. وأحيانا ما تكبر أو تتضخم بطريقة كاريكاتيرية عن الحجم العرائسى المألوف. وبين الحجمين- العرائسى العادى والكاريكاتيرى- تتضح أسباب التغيير الشاذ. لأن غرابة الشكل عن الإنسان العادى والذى نقبله بعقولنا يتحول إلى غرابة مضاعفة . وهو ما يثير الدهشة والتساؤلات نظرا للشكل الغريب العجيب الذى أتى به التحول.

لقد تطلب ذلك البحث عن مقاييس أخرى داخل فن العرائس إحكاما للتوازن الجمالى. وكذلك الصوت الذى أصبح في شكل يقارب التشويه (المختلف عن الصوت الطبيعى). وهو صوت أحيانا ما يكون ضخما وأحيانا حادا، ومرة ثالثة نشازا ورابعا هو صوت زاعق منفر غير طبيعى أو معقول.

يؤلف الموضوع العرائسى بجانب ما سبق من عناصر غريبة ذات طبيعة خاصة، يؤلف الخاصية الدقيقة للمسرح العرائسى كنتيجة طبيعية لأسلوب غير متوازن لعناصره الفنية.

سجل القرن الثامن عشر الجهود الجديدة لتيار مسرح العرائس حيث بدأت اهتمامات بالخيال وإبداع الجانب الخيالى القائم على الايهام والتخيل وغلط الحس. وانتشر هذا التيار في أوروبا عامة، وفى ثقافات الشرق الأقصى.

يستند التعبير في مسرح العرائس على الشكل الحركى ليصل إلى المضمون الدرامى عن طريق الإيقاع(سرعة وبطئا) ، وحركة ولا

حركة، والحوار في طبيعته معادل موضوعى للتلقائية (حتى مع إعداد المسرحية كتابة من قبل). ومع ذلك ، فإن هذا الحوار يظل مكتسبا لصفته الأدبية. كما يتفاعل الشكل الحركى مع الموسيقى تفاعل الانسجام. وتمتلئ مسرحيات العرائس في الصين واليابان بدلائل هذا الانسجام في التئام صادق تخضع فيه الموسيقى كفن مصاحب هام للأشكال الحركية، وليس العكس.

استطاعت المسرحية العرائسية أن تقوم بدور المسرحية الدرامية في المسرح. بل لعلها قد فاقت جهود المسرح الدرامى أحيانا في دول لم يصبها بعد خط التقدم الثقافى العصرى (وهو ما يتضح في إنتاج مسرح العرائس في قارة آسيا).

قد يكون مرد ذلك إلى الدرجة التى وصل إليها هذا النوع من المسارح هناك من انتشار وتجربة ورقى خاصة في الشرق الأقصى.

يسجل التاريخ تبعية القارة الأوروبية في المركز الثانى بالنسبة لمسارح العرائس فيها حيث فرق متجولة فيما مضى زاولت هذا النوع من الفن العرائسى، الذى كان يعتمد على شخصيات شعبية مثل بالسنيلا وكاسبرل وبتروشكا.

استعمل مسرح العرائس- نظرا لطبيعته الخاصة- تقنية مسرحية فريدة تتميز بالنعومة والحساسية كالخيالات والخيوط الصينية الشهيرة، والقرة قوز هو أحد الشخصيات التاريخية المعروفة في حياة مسرح العرائس ومسارح خيال الظل. وفى العقود الأخيرة عرف نوع جديد باسم (عرائس القفاز).

هو نوع من المسرحيات القصيرة التى تحتل زمنا قصيرا فـــي عرضها. وأغلب هذا النوع ينتمى إلى الكوميديا.

بدأ ظهور مسرحيات الفصل الواحد في فرنسا في القرن الســابع عشر الميلادى على يد موليير. حيث قُدمت هذه المسرحيات أمام رجـال البلاط الملكى الفرنسى في الأعياد والمناسبات .ولوحظ نوع منها فـــي ألمانيا على يد ليسنج بمسرحيته المعنونـــة (فيلوتاســا PHILOTASA). تمتد مسرحيات الفصل الواحد إلى القرن الثامن عشر الميلادى كواحــدة من مسرحيات الترفيه للطبقة الأرستقراطية في أوروبا. وفـــى القــرن التاسع عشر الميلادى يكتب كل من أوجســت اســترندبرج AUGUST STRINDBERG، ألفريــد دى موســيه ALFRED DE MUSSET (١٨١٩ - ١٨٥٧م) أنطون تشيكوف ANTON CHEKOV مســرحيات كثيرة من نفس النوع.

وقد قامت في فرنسا نزعة إلى تقديم مسرحية قصيرة من هـــذا النوع قبل العرض المســرحى ذاتــه. وكــانت تســمى LEVER DE RIDEAU كتقدمة للجماهير قبل العرض الأصلى.

ونلاحظ وجود أوبرات من ذات الفصل الواحـــد كذلــك عنــد موزارت مثل أوبرا (باســتيان وباســتين OPERA BASTIEN UND BASTIENN) وعند ماسكانى MASCAGNI فىأوبرا (شرف الفــلاح). كما قدم الإيطالى بوتشينى PUCCINI أوبرا من تأليفه الموسيقى بعنوان (المعطف).

مسرحية الفصول الثلاثة THREE ACTS PLAY

إلى جانب المسرحيات ذات الفصل الواحد، والمســـرحيات ذات الخمسة فصول، أخذت مسرحية الفصول الثلاثة مكانها على المسرح.

من الجانب النظرى فقد تعرض لهذا النوع من المسرحيات عـالم النحو والصرف أوليوس دوناتوس **AELIUS DONATUS** فـــي القـــرن الرابع الميلادى في روما القديمة، أما شكل هذا النوع فلم يتحدد إلا فـــي الدرامات الإيطالية والأسبانية والبرتغالية ابتداء من عام ١٥٣٥م. وكان الدرامى أنتونيو دييز **ANTONIO DIEZ** هو أول كاتب درامى يكتـــب مسرحية في ثلاثة فصول في تاريخ المسرح.

مسرحية المعجزة MIRACLE PLAY

أو مســـرحية (الأعجوبـــة) أصـــل اللفظـــة اللاتينيـــة (ميراكولوم **MIRACULUM**). هو نوع من المسرحيات الدينية الـــذى ظهر في عصر القرون الوسطى، وتحديدا من بداية القرن الثانى عشــر الميلادى. بدأ النوع باللغة اللاتينية ثم انتقل باللغات القومية في الأمــاكن التى قدمته.

اتخذت موضوعات مسرحيات المعجزة أو المعجزات مادتها من القصص الدينية المقدسة والتى كانت تدور حول المعجزة التى تصنعـــها القديسة مريم العذراء. وقد طوّق هذا النوع خطـــوط مـــن الفولكلـــور والعناصر الملحمية. حتى ظهرت بدءا من القرن السادس عشر الميلادى عناصر تحمل أفكارا لنقد المجتمع.

تركت لنا مسرحيات المعجزات أربعين معجزة من القرن الرابع عشر الميلادى عن (نوتـــردام- MIRACLES DE NOTREDAME) تحفظها إحدى الفرق المسرحية الباريسية حتى اليوم. اندثرت بعد ذلـــك مسرحيات المعجزات، ولم تُقدم في القرنين السابع عشر أو الثامن عشر الميلاديين إلا للدراسة التعليمية في مدراس فنون التمثيل.

مسرحية مناسبة OCCASION PLAY

والمقصود بالتعبير، هو هذا النوع من المسرحيات التى تُكتب أو تعد لغرض ما ، أو لمناسبة معينة، سواء كانت المناسبة دينية أو قوميـة أو سياسية أو اجتماعية. ومضمون المناسبة هو الذى يحدد الموضــوع، ومضامينه وأحداثه الدرامية والفنية. وعادة، فمثل هذه المســـرحيات لا تعيش بين الجماهير طويلا، فهى في عمر الزهور كما يقولون ، سرعان ما تذبل . وعادة ما يكون الإبداع فيها غير عميق، لكن من النادر كذلـك أن نجد من بين هذا النوع مسرحيات ذات قيمة، رغم وجودهـــا علـــى طريق التاريخ المسرحى الطويل. فأوبرا (عايدة AIDA) لا تزال تغطـي خشبات مسارح الأوبرا في العالم حتى يومنا هــذا، مــع أنـــها كُتبـت لاحتفالات افتتاح قناة السويس فى مصر عـــام ١٨٦٩م بتكليــف مـــن الخديوى إسماعيل. وباليه (موليير) الـــذى كُتـب ووضعـت تصـــاميم رقصاته وموسيقاه خصيصا لاحتفالات قصر فرســـاى VERSAILLES أصيل في نوعه.

يعود تاريخ المسرحية الموسيقية في القرن العشرين إلـــى عـــام ١٩٤٣م. ويحـــدد العـــرض الموســـيقى المســـمى (أو كلاهومـــــا - OKLAHOMA) الذى عُرض في نيويورك بدء هذا التيار الجديد فـــي المسرح المعاصر.

وأهم خصائص المسرحية الموسيقية. أنها لـــم تتبـــع النظـــم أو الأعراف التى كانت سائدة ومعروفة قبلا في الأنواع الموســـيقية علـــى المسرح مثـــل الأوبريـــت OPERETT، أو العـــرض الاســـتعراضى المعروف باسم (الرفى- REVUE). وهو العمل المسرحى الذى يتألف عادة من مزيج من الحوار والرقص والغناء،ويهدف إلى السخرية مـــن الأحداث الجارية والأزياء السائدة. كما أنه يُحمد للمسرحية الموســـيقية أنها لم تتقيد بدراماتورجية الأنواع الموسيقية السابقة عليها في التـــاريخ المسرحى.

ظهرت الدراما الموسيقية في شكلها الجديد في منتصف القـــرن العشرين تقريبا (١٩٤٣م) وفى ارتكاز على النص الأدبى الفنى الرصين (إعداد لقصة أو رواية أو دراما). وبشرط إبراز الدرامية فـــي الغنـــاء والرقص ضمن النسيج الدرامى الأصلى، وفى غير انفصال عنه. علـــى غرار العرض الموسيقى المسرحى (كانديد- CANDIDE) المأخوذ عن إحدى قصص الفرنسى فولتير VOLTAIRE، والعرض الموسيقى (سيدتى الجميلة) MY FAIR LADY المستوحى من دراما الايرلنـــدي جورج برناردشو GEORGE BERNARD (١٨٥٦- ١٩٥٠م) والتـــى كتبها عام ١٩١٧م بعنوان بيجماليون PYGMALION.

وامتدادا للمسرحية الموسيقية فقد تحولت كثـــير مـــن الأعمـــال الدرامية إلى العرض الموسيقى المسرحى. فتظـــهر درامـــا شيكســـبير

(روميو وجولييت) تحت اسم (قصـــة الحـــى الغربـــى WEST SIDE STORY). ودرامـــا إلمررايــــــس ELMER RICE المعنونـــــة (منظر شارع STREET SCENE) إلى دراما موسيقية بنفـــس اســـمها الأول.

مسرحية ميكانيكية MECHANICAL PLAY

التعبـــير الفرنســـى للمســـرحية الميكانيكيـــة هـــو PIECE A MACHINES . ولدت هذه المسرحيات في فرنسا في القـــرن الســـابع عشر الميلادى . ثم أثرت تأثيرا كبيرا في التقنية اليدوية والحرفية علـــى خشبة المسرح الايطالى وديكوراتها ومناظرها في الدراما والأوبرا.

يعود الفضل في ظهور هذا النوع إلى توريللى TORELLI الذى صمـــم مســـارح كثـــيرة مثـــــل مســـــرح PETIT BOURBON (مسرح بوربـــون الصغـــير)، وخشـــبة مســـرح PALAIS ROYAL (خشبة مسرح القصر الملكى)، وأعاد تصميم بناء مسرح دى ميريه فـــي باريسTHÉÂTRE DU MARAIS ابتداءا من عام ١٦٤٥م.

ويقتفى أثر توريللى المهندس فيجارانى VIGARANI، عندمـــــا يصمم عام ١٦٦١م الصالة الميكانيكية SALLES DES MACHINES، وقد ازدهرت درامات الباروك BAROQUE مع نزعـــات المســـرحية الميكانيكية، مستعملة بعض عناصر العروض.

المشهد الختامى FINAL SCENE

المقصود بالمشهد الختامى هـــو نهايـــة المشـــهد الأخـــير فـــي المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحـــد. أو نهايـــة المســـرحية ذات الفصول المتعددة.

اعتنت غالبية الدراماتورجيات بهذا المشهد الختامى، باعتبـــاره لحظة النهاية بين المسرح والمتفرج،وبين المسرحية والمتلقى. لذلكـ فقد اتفقت الدراماتورجيات المختلفة منذ أرسطو حتى برخت، على أن يكون هذا المشهد تلخيصا أو مجملا SUMMARY لكل أحداث الدراما. وهـو لذلك يتمتع بحيز خاص في زمن الدراما، ويسبق بقية المشاهد الأخـرى فيها. وبالنسبة للشخصيات، فان كثيرا من الشخصيات الهامة عادة مـــا تكون داخل هذا المشهد الختامى، هذا في الدراما.

أما في العروض الاستعراضية أو الدرامات الموسيقية والأوبـرا والأوبريت، فان المشهد الختامى عادة ما تتجمع فيه الشخصيات الهامـة في العرض، حول أغنية جماعية ،وكورالية أو كورســية فــي أحيــان كثيرة. ليعطى هذا التجمع الجو العام للدراما الموسيقية أو الاسـتعراضية وسط عناصر بصرية وسمعية قوية تودع الدراما الموسيقية جماهيرهـــا بالموسيقى و الغناء

مشهد مسرحى (منظر) SCENE

أحد الوحدات الصغرى في المسرحية التى تحفظ بعدد معين مـن الممثلين داخلها لا يزيدون، وأحيانـــا مـــا ينقصـــون بخـــروج احـــدى الشخصيات من المسرح داخل المشهد.

ودخول شخصية إلى المسرح أو خروج شـــخصية مـــن علـــى خشبةالمسرح، إنما يعنى تغييرا في تركيبة المشـــــهد، ، وتحـــوّلا فـــي الحوار، وتبدّلا في المزاج العام للمشهد. في المســـرح القديـــم تعـــددت المشاهد داخل الفصل المسرحى الواحد، وفى المسرح الرومانى القديـــم

كانت الإشارة إلى المشـــهد بتعبـــير SCAENA. أمـــا فـــي الدرامـــات الكلاسيكية والدرامات الإنسانية فقد جاء المشهد المسرحى فـــي وحـــدة مكتملة خاصة به. يتبع المشهد المشهد الآخر، بدون تقسيمات الفصـــول. ونظامها (كما في مسرح شيكســـبير W.SHAKESPEARE). لكـــن .. سرعان ما ينهدم هذا الشكل الاستقلالى للمشهد المسرحى فـــي عصـــر الطبيعيين. بينما يتحلل المشهد ويذوب في الدرامـــات العصريـــة، إذ لا نعثر على تحديدات لبداية المشاهد أو نهاياتها، أو إلى ما يشير إلى ذلك.

مصمم الديكور DÉCOR DESICNER

وظيفةٌ فنية في المســـرح، كوظـــائف المخرجيـــن والممثليـــن الدائمين، الذين يرتبطون وجدانيا بالمسرح ، ويهتمون بإثراء الريبرتوار المسرحى عاما بعد عام. وهى وظيفة هامة يشغلها عادة في المســـارح الأوروبية والمسارح العربيـــة ومســـارح الشـــرق الأقصـــى مـــهندس متخصص، انتهى من دراسته التخصصية في إحدى الجامعـــات، التـــى تُدرس الفنون التشكيلية أو الفنون الجميلة أو الفنون المسرحية أو الفنون الصناعية.

ومن الأهمية بمكان لمصمم الديكور أن يكون عارفا بكل مكـــان على خشبة المسرح الذى يعمل فيه وأن يكون ملمـــا بمســـتوى التقنيـــة وإمكانياتها في نفس المسرح، حتى يقترح أو يبتكر أو يقدم حلولا معقولة وقابلة التنفيذ لما يقدمه من رسومات ومناظر وديكور. كما أن معرفـــة المصمم بالدراماتورجيا أمر لازم هو الآخر. وهو يبدأ عمله الفكرى قبل التطبيقى العملى مع المخرج على الدوام ثم يُخـــرج مـــن ملاحظـــات

الإخراج المناسب فنيا وتشكيليا وهندسيا. وهو الشخص الوحيد الذى يُوجه عمال خشبة المسرح أثناء إقامة الديكور، أو أثناء تغييره على خشبة المسرح في العرض المسرحى.

مصمم الأزياء COSTUME DESIGNER

تصميم الأزياء في المسرح. وظيفة من الوظائف الأساسية قبل الشروع في بدء تدريبات التمثيل بعدة شهور قليلة. ومن البديهيات للمصمم قراءة المسرحية للتعرف على العصر الذى تدور فيه الأحداث، وعلى الشخصيات وطبائعها، وفى اهتمام لكل ما يغطيه جسد الممثل من الرأس إلى القدم.

وفى جلسات خاصة للأزياء مع مخرج المسرحية، يتعرف المصمم على أماكن تغييرات الأزياء ، وعلى السرعة المطلوبة بها بين المشاهد،وفقا لسير العرض المسرحى، وعلى الألوان وأحجام الضيق والاتساع ، لمساهمة الزى في رسم أبعاد الشخصية المسرحية. كما أن لاختيار نوعية قماش الزى أهمية كبرى للتفريق بين مراتب الشخصيات ومكانتها على المسرح.

إن حضور المصمم للتدريبات اليومية قاعدة عامة في مسارح أوروبا. والهدف من هذا الحضور، هو تعرفه على الحركة المسرحية، حتى يتناسب الزى لكل ممثل مع حركته. وحتى لا يتفتق زى ضيق أمام الجماهير فيُثير ضحكات تفسد من المشهد المسرحى. إلى غير هذه المفاجآت في العروض المسرحية. ومصمم الأزياء هو المنوط به الأمر بتعديل الزى بعد ذلك، وفقا لطبيعة الحركة وتقدم الدراما.

يعود الاهتمام بالزى المسرحى إلى عصر النهضة الأوروبـــى.
فقد بذل الإيطالى ليوناردو دافنشى LEONARDO DA VINCI جـــهودا تذكر في إرساء قواعد الأزياء المسرحية، في كثير مما صممه لعروض الأعياد والمناسبات في إيطاليا، والمسماة (تريونفى TRIONFI). كمـــا ســاهم بعـــد ذلـــك فـــي تطويــر عمــل المصمـــــم كـــل مـــن الأمريكي روبـــرت إدمونـــد جونـــز ROBERT EDMUND JONES (١٢/١٢/١٨٨٧- ٢٦/١١/١٩٥٤)، والفرنسى جان لوى بيريان JEAN LOUIS BERAIN -(٢٨/١٠/١٦٣٧- ٢٥/١/١٧١١م).

وفى القرن العشرين يبرز اسم مصمم الأزياء ليو ســـاموليدفتش باكســـت الروســـى الجنســـية LEV SZAMOJLOVICS BAKSZT (١٠/٥/١٨٦٦- ٢٨/١٢/١٩٢٤) الذى قدم تصميمات عالميـــة لـــزى الباليه الروسى والذى جاب القارة الأوروبية .وتأتى مصممة الأزياء في المجر أستاذتى نوجويتاى تريز NAGYAJTAY TEREZ رئيسة قســـم التصميم بالمسرح القومى المجرى، وأستاذة علم الأزياء فـــي أكاديميـــة الفنون المسرحية ببودابست فى مقدمة المصممين العالميين.

المضمون CONTENT

هو محتوى العمل الفنى أدبيا كان أم فنيا. يجمع المضمون نيـــة وهدف صاحب التكوين الفنى في عناصر من المقرر أن تكون واضحـــة جلية صريحة، لضمان وصـــول المضمـــون إلـــى الجمـــاهير. هنـــاك (وحدة تركيبية) تجمع أفكار المضمون سواء كان في القصة أو الروايـــة أو الدراما أو الملحمة أو الموسيقى، وحتى الفن التشكيلى .

المضمون هو الموضوع، وهو الأساس الحامل لوجهة النظـــر.

والتفسير العلمى لكلمة (مضمون) يعنى أمرين: الأمر الأول، ويُقصد به النية أو القصد. وفيه يضع الفنان الأفكار والأهداف والنتائج التى ينــوى الوصول إليها في تعبيره الفنى ، بوسيلته النثرية أو الشعرية أو الروائية أو القصصية أو الدرامية أو التشكيلية.

والأمر الثانى، هو المضمون الأخير أو الناتج النهائى عن رحلة التكوين الفنى، بعد خروج العمل إلى مرحلة الوجود بين الجماهير.

ومن الطبيعى أن تكون هناك فروقات تنشأ بين مضمون القصــد والمضمون الأخير، نتيجة الحرية التى يمارسها الفنـــان والتـــى تـــأتى بتغييرات أساسية أحيانا على فكرة التكوين في النوع الأول، وهو ما من شأنه أن يُحوّل المضمون إلى مضمون آخر، قد يبعد كثيرا أو قليلا عـن المضمون الأول، وقد يأتي بمضمون جديد.

إلا أنه سواء في النوع الأول أو النوع الثانى، فإنه من المحقـــق أن يظهر المضمون أيا كانت نوعيته كفكرة وكوجهة نظر، إلى جـــانب التحقيق جنبا إلى جنب مع الشكل، وما يُطلق عليه فـــي نهايـــة الأمـــر (المضمون المحدد).

يُطلق على(المضمون) في الدراما تعبير (المضمون الدرامى) أو المفهوم الدرامى. وهو ما يقصد وحدة ومعنى الموضوع .. هذه الوحـدة التى يسعى إليها الفنان المسرحى لاختيار شكل يُســوّر بـــه مضمونـــه ويحيطه به.

ومن الواجب في الفن التفريق بين المضمون الذى يحتويه عمـل أدبى أو فنى، وبين المضمون الذى يضعه الفنان ليضيف بـــه شـــيئا أو جديدا إلى العمل الفنى. كلاهما مضمون .. ولكن مع الفارق.

هناك مضامين مُستجلبة أو مستدعاة تقود إلى تأثيرات عكســـية وضارة بالنسبة للأعمال الفنية. إن أعظم المضامين هى تلك التى تتمتـع

بالانسجام والتوافق والتناسق والجمالية. ذلك لأن أية أشكال غريبة عن المضمون تُضعف من قواه وتقود إلى متاهات فكرية وبلبلة أذهان المشاهدين.

إن المضامين الواضحة القوية تفرض نفسها رغما عنها، وتميل- سيكولوجيا- إلى الأشكال اللائقة بها وترتاح إليها، وهى كذلك التى تُبرز عناصرها وأهدافها في بساطة عميقة وبإقناع مدهش تام.

إن اتحاد المضمون مع الشكل أو العكس، من شأنه خدمة القضايا الفكرية في الأدب والفن وبدرجة عالية فائقة، ويُولدّ الانسجام،وهو ما يعكس حياة في الفن تشع بالصدق والإخلاص.

المضمون الفكرى (الدرامى) DRAMATIC CONTENT

هو ما نُطلق عليه في المهنة المسرحية مجازا (المضمون الدرامى DRAMATIC CONTENT)... بمعنى الفكر أو الفكرة التى تحملها المسرحية.

المضمون الفكرى سماته هى الأيديولوجية للفكرة المسرحية، المتمثلة في المناظر المسرحية، وفى الشخصيات المسرحية، و في المناظر المسرحية، وفى الشخصيات الدرامية، وفى الحوار المسرحى. وينقله إلى المتفرج المخرج عبر الممثلين. في الدرامات التى يكتبها دراميون أحياء. يمكن إعادة كتابة بعض المشاهد تعديلا بعد عرض المسرحية على الجمهور لاستكمال بعض النواقص التى قد تكشف عنها إعادات العرض المسرحى لعدة مرات.

الأصل في الفرنسية ATTITUDE. وهو ما يعنـــى الوضـــع أو الوضعية أو هيئة شخص أو أحد أو موقف.

والمظهر في الفن يعنى موقف الفنان أو رؤيته تجاه العمل الفنـــى الذى يقدمه ويحمله على عاتقه ومسئوليته ليصل به إلى صالة الجمهور. كما أنه يعنى كذلك صورة التعبير التى يتخذها وسيلة إلى ذلك. وطبيعى أن تدخل في تصرفات الفنان حينئذ كل مراحل التفكير المتسلسلة التـــى تكون لديه الخطة الفنية للتنفيذ.

وبالمعنى السالب تصور كلمة (مظهر) معنى التمثيل لدور مـــن الأدوار. وكيفية استعمال (البوزات) واللفتات والوضعيات التى يســتعين بها الفنان الممثل لتجسيد دوره في مسرحية ما. كما تعنى الكلمة أيضـــا المثال أو النموذج الذى يقره الممثل في خطته لأداء الدور.

تستعمل كلمة (مظهر) على وجه الخصوص في فـــن الرقـــص والباليه. على اعتبار أنها تحدد وضعية الراقص وشـــكله تمامـــا عنـــد الحركة. فيقال أحد القدمين مرفوعة،والأخرى تثنى ٩٠% مثـــلا تجـــاه الراقص الآخر.

وللمظهر دلالته الهامة في علم النفس الاجتماعى. فهو الذى يحدد داخل هذا الفرع من العلوم مضمون المعرفة والتصورات والتصرفـــات التى تصدر عن جماعة من الناس تعيش داخل مستشفى أو في مصحـــة للأمراض العقلية مثلا.

يساعد المظهر على توضيح نظريات الفن باستعمال علم النفـــس الاجتماعي في تفسير وجهات النظر، والوقوف على الدوافـــع، ونتـــائج تفرد الغرائز والسلوك. وهو ما يفتح الطريـــق واضحـــا أمـــام الفنـــان

والمشاهد معا ويكشف بل وينزع قناع الغرابـــة أو عـــدم الفـــهم عـــن المشكلات التى قد تنشأ بينهما.

معايشة INTUITION

ماذا يعنى مصطلح المعايشة؟

إنه يعنى عمل الممثل .ومن ناحية أخرى فـــهو يعنـــى الحالـــة النفسية للمتفرج أثناء جريان التمثيل في العرض المسرحى.

١-في حالة عمل الممثل :

نرى المصطلح يمثل أو هو يشكل مشكلة من المشكلات الفنيـــة في العصر القديم. وبتقدم الحياة والعلوم، فإن تفسير المشكلة، ووجـــهات النظر الدائمة فيها، يبقى عليها- كمشكلة في السؤال التالى : المعايشـــة عند الممثل أثناء التمثيـــل، هـــل يشـــعر بالأحاســـيس، وبـــالطفرات، وبالتغييرات الوجدانية والنفسية التى يقوم بها؟

أم هو يعرف أســـاليب الظـــهور لـــهذه الأحاســـيس، وقوانيـــن الطفرات، وسبل التغييرات الوجدانية والنفسية، ويحفظها عن ظهر قلب. وهو لذلك لا ينتبه إلى نفسه أثناء العمل التمثيلى، بل يكون كل همه ،هو إبراز متطلبات الدور من هذه العناصر، وبالوعى؟

هذان الشكلان من أشكال المسرح أو فن الممثل يكونـــان حقـــا مشكلة فنية من جانب المعايشة الحقيقية والصادقة. يتعرض الفيلســـوف الفرنسى دينيـــس ديديـــرو DENIS DID EROT (١٧١٣- ١٧٨٤م) للمشكلة، فيناصر أن يلجأ الممثل إلى الصـــورة الثانيـــة،وهـــى إبـــراز متطلبات الـــدور، وبـــالوعى. بينمـــا يتضـــاد جـــان جـــاك روســـو

JEAN - JACQUES ROUSSEAU مع زميله ديديرو، عندمـــا يعتــبر المعايشة عنصرا مطلوبا وملحا أثناء قيــام الممثــل بعمليــة التمثيــل ولحظتها.

ومن الطبيعى أن نذكر في قضية المعايشة أو مشــكلتها جــهود ستانسلافسكي مرة أخرى في هذه المشكلة. إذ أن رأيه فيها من أقـــوى الآراء الفنية باعتباره المعايشة حجر الزاوية والأساس في فن الممثـــل، حتى ولو ناقضه برخت بعد ذلك بملحميته المعروفة.

ومن الزاوية النظرية، فإن المشــكلة ممتــدة بطبيعــة الحــال، لاختلاف الشكل الذى تتطلبه قضية المعايشة. هل نضــع الحــالتين أو الشكلين متساويين، أى يسيران أثناء عمل الممثل إلى جانب بعضـــهما البعض؟ أم هما يأتيان عند التمثيل، الواحـــد فـــي تلـــو الآخـــر؟ وإذا أوردناهما على هذه الحالة؟ فأيهما يبدأ؟ وأيهما يتبع؟

٢-في الحالة النفسية للمتفرج :

كـــان الفيلســـوف أرســـطو ARISZTOTELÉSZ هـــــو أول المتعرضين بحق – وبالتفسير العلمى– للحالة النفســية عنــد المتفــرج المسرحى عندما فسر الموقف بعلاقته بالتراجيديـــا. علـــى اعتبـــار أن المتفرج أثناء التمثيل ينتابه الخوف، وينحو إلى اشتراك نفسى يضعــــه على خط ومسيرة الأحداث والشخصيات، حتى إذا ما وصلت الدرامـــا إلى المنتهى وإلى نقطة النضج والوضوح، يحصل التغيير أو التطـــهير في نفسه،وهو ما أطلق عليه (الكاثارسيس KATHARSZISZ) وهو مـــا نقصد به التطهير PURIFCATION ولعله من الواجب الإشارة إلـــى أن تعبير (الكاثارسيس) قد فسر تفسيرات عدة. لذا وجب التنويه.

معلم التمثيل
PLAY MASTER

هى وظيفة فنية، غير موجودة للأسف في مسارحنا العربيـــة. إذ يقوم بواجباتها المخرج أحيانا، وما هو خطأ فنى في الإنتاج المســرحى الحديث. أوجد الألمان هذه الوظيفة الفنية في مســـارحهم تحـت اسـم (SPIELLEITER). ومعلم التمثيل هو يد مساعدة للمخرج المســرحى، تعمل على تعليم الحركات المسرحية المناســـبة للمواقـف المســرحية المختلفة. وهو أحيانا ما يشترك بالرأى في عمليات الديكور والملابـس والإضاءة والموسيقى، حفاظا منه على وحدة الحركة التـــى يصممـــها، وتناغمها مع بقية عناصر العرض المسرحى.

وقد امتدت هذه الوظيفة الدقيقة والهامة إلى أكاديميات الفنون في الدول العربية. فمعلم التمثيل داخل الفصل الأكاديمى أستاذ يقف على قدم المساواة مع زميله أستاذ الإخراج المسرحى داخـل محـاضرات علـم الإخراج.

معلومة
INFORMATION

هى ذرة من عديد من ذرات كثيرة تدخل في تصنيـــف العمـل الفنى. وهى تقف إلى جانب زميلاتها تجارب الحياة في العمل الفنى.

عند التعامل مع المعلومات يجب أن ينتزع الفنان نفسه من تأثير هذه المعلومات، باعتباره وسيطا بينها وبين مُكوّنات الفن. إلا أنه مـــن الأهمية بمكان أن يحافظ على التوازن، وذلك بأن يُبقى الفنان على نفسه باعتباره فنان التكوين، وليس باعتباره صاحب أو مـــالك المعلومـــة أو المعلومات التى هو مصدرها في واقع الأمر.

والمعلومات عند التكوين الفنى يجب أن تكون ذات أهمية وشديدة التكثيف. ويقتضى التعبير عن المعلومة فنيـــا إبـــراز معرفـــة الفنـــان بالمعلومة ومعايشتها، وتخيل شكلها بعد التكوين (أي في نهاية المرحلة). كما أنه من الضرورى أن تلبس المعلومة لباس الشكل الفنى أو تظـــهر في الصورة المذهبية التى يختارها الفنان للعمل.. أي إما أن تأخذ شـــكل التجريد (الشـــكل المجـــرد)، أو الإصـــلاح، أو الخيـــال أو الشـــكل الواقعى...... الخ.

اتفق فلاسفة العصر الحديث " على أن المعلومة تُصبح- رغـــم قصرها- بابا في كتاب يحوى أسرارا كثيرة، وتتفتـــح عنـــها طبيعـــة الحقائق" كما ذكر لوكاتش جيرج.

معمار المسرح الحديث MODERN THEATRE ARCHITECT

يتوخى معمار المسارح الحديثة، تخصيص المبنـــى المســـرحى لخدمة فن التمثيل . لذلك فتصميم المسارح المعاصرة ينتقـــى المكـــان المعمارى للمسرح في مواقع جغرافية مناسبة (أحد الميـــادين العامـــة، بالقرب من الحدائق).

يُقسم المعمار الحديث الدار المسرحية إلى قسمين متعادلين فـــي المساحة. قسم يخص مكان التمثيل وخشبة المسرح، وملحقاتها الفنية من أماكن لجلسات التدريب، ومخازن للديكـــورات والمنـــاظر،وحجـــرات الملابس للممثلين ملحق بها حمامات ودورات مياه ،وحجرات الفنيين من صانعى ومصممى الملابس والأحذية وقطع الإكسسوار وغـــيرهم مـــن مهن أخرى تتصل بالإنتاج الفنى في المسرح.

وقسم ثان يخص صالة الجمهور. ويُلحق بهذا القسم (معماريــــا) مكان للبوفيه لاستعماله وقت الاستراحات بين الفصـــــول وقبـــل بدايــــة العـــرض المســـرحى، وأمـــاكن خاصــــة للتدخيـــن،وأخـــرى لحفـــظ المعاطف،وحجرات لموظفى مراقبة الصالة.

يُفصل بين القسمين (المسرح والصالة) بالستار الحديدى الــــذى يتقدم ستار المقدمة في المسرح. والذى صُمم منذ القديم لمنع الحرائــــق التى اكتوى المسرح في عصوره كثيرا بنارها.

وفى الجزء العلوى من هذا القســــم تتواجــد مكـــاتب وإدارات المسرح من مديرين ومخرجين وسكرتارية.

المعمار المسرحى THEATRE ARCHITECT

المعمار المسرحى، فرع من فروع علم العمارة يتوخـــــى بنـــاء وتشييد المسارح بأسلوب فن العمارة، الذى يُقسم الدار المسرحية إلـــــى قسمين أساسين .. مكان خشبة المسرح التى يجـــرى عليـــها التمثيـــل، ومكان صالة الجمهور إلى تحتلها النظارة لمشاهدة العرض المسرحى.

يدلنا تاريخ المسرح أن مكان التمثيل لم يزد في البداية عن مكان يتوسطه المذبح ALTAR أو مذبح الكنيسة فيما بعد. ميدان يؤدى فيــــه الممثلون أدوارهم المسرحية. أما اليوم فقد تغير هذا الميدان ليصير مكانا مسقوفا، يحتوى على طرقات تؤدى إليه.

فى المسرح الإغريقي القديم أقيمت صالة الجمهور على ســــفح الجبل، على شكل نصف الدائرة وأطلق علـــى اسـم مكـــان الجمـــهور (ثياترون THEATRON) أما مكـــان التمثيـــل فكـــان (الأوركســـترا ORKÉSZTRA) التى تحدها الاسكينيه SZKÉNÉ).

وفى المسرح الرومانى تغيّر شكل المعمار المسـرحى،فدخلت الأعمدة الشاهقة،وتلونت خلفية المسرح بالتفصيلات الزخرفية المتعددة.

وفى عصر القرون الوسطى لا نعثر على معمار مسرحى خاص لدار التمثيل. فالعروض المسرحية تجرى داخل الكنسية أو المعبـد. أو أمام مدخل الكنسية حيث تقام منصة. وفى بعض الأحيان جرى التمثيل في ميدان السوق الواسع، حيث اعتاد الناس التجمع هناك . كانت الجماهير تشاهد العروض وقوفا، أو هى تُحضر معها بعض المقاعد الخفيفة التى يحملها كبار السن والعجائز للجلوس عليها.

لم يسور المسرح - خشبة وصالة جماهير- إلا في عصر النهضة الأوروبى. وحتى في ذلك العصر كان التسوير نسبيا وغير مكتمل. ولم يبق حتى اليوم من أثر المعمار المسرحى في عصر النهضة نموذج نستند إليه إلا المسرح الذى شيده المهندس المعمارى الايطالى أندريا باللاديو (١٥٠٨- ١٥٨٠م)ANDREA PALLADIO في مدينة فيتشنزا VICENZA، والمعروف باسم (تياترو أولمبيكو) TEATRO OLIMPICO هذا المسرح الذى جمع معماره بين خشبة المسرح وصالة الجمهور في شكل معمارى عصرى يتسم بالحلية والزينة والزخرفة ORNAMENTATION. وقد توخت هندسة المعمار إقامة تناسق وانسجام بين كل من مكانىْ الخشبة وصالة الجمهور. كما كان الجديد في معمار مسارح عصر النهضة أنها لم تتوخ براعة التكوين المعمارى أو الإبداع البلاستيكى لذاته، قدر ما وجّه المعمار اهتمامه لرؤية العين والبصر. نعم، كان معمار المسارح الإغريقية يهتم بالتكوينات المعمارية الهائلة والإبداعات البلاستيكية وحدها. أما معمار عصر النهضة، فقد غيّر من هذا الأساس المعمارى في المسارح الجديدة. وهى النتيجة التى حققها معمار مسرح أولمبيكو في ميلاد تأثير خاص نشأ في العرض المسرحى بين المتفرج والممثل على خشبة

المسرح. جاءت خشبة مسرح أولمبيكو بفتحة مقدارها ٢٥ مترا، وستة أمتار لعمق المقدمة الأولى لخشبة المسرح يمينا ويسارا. وعلى كل الخشبة- في خطوط عرضية تتجه إلى خلفية الخشبة عمقا- كان مكان التمثيل. وقد حوى هذا المكان - تبعا لمتطلبات المسرحية- التماثيل والأعمدة والنوافذ ومهمات مسرحية أخرى.

وتغير معمار صالة الجمهور في مسرح أولمبيكو. فلم تُستعمل نصف الدائرة التى تأصلت في المسرح الإغريقي القديم. بل جاءت على شكل القَطْع الناقص **ELLIPSE** الذى لا هو بالدائرة ولا هو بنصف الدائرة. وهو ما أتاح الفرصة كاملة للرؤيا السليمة غير الناقصة ، سواء للممثل أو لمعالم الديكور المسرحى.

انتشر المعمار المسرحى لمسارح عصر النهضة بعد ذلك في مسارح العصر. كما في مسرح اسكاموزى **SCAMOZZI** الذى شُيد عام ١٥٨٨م في سابيونيتا **SABBIONETTA** ومسرح تياترو فرنيس **TEATRO FARNESE** المشيد عام ١٦١٨م في مدينة بارما **PARMA**.

أما في المعمار المسرحى الإنجليزى، فان مسرح شيكسبير.. مسرح الجلوب **GLOBE** يمثل معمار مسارح عصر النهضة في إنجلترا. معمار جمع بين المسرح المكشوف في ساحات الأسواق الإنجليزية، وبين متطلبات المسرح المسور الذى أخذ به التطور في عصر النهضة. فكان الجزء الأوسط من المسرح مكشوفا بلا غطاء أو سقف، بينما كانت خشبة المسرح والطرق والمسارب المؤدية إليها مسقوفة مغطاة.

وفى القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين تظهر (موضة) بناء المسارح في قصور الحكام والنبلاء والأثرياء. مسارح صغيرة لكنها تتمتع بمعمار تشكيلى فخم ورائع. صالة جمهور جمعت فيها أفخر أنواع التزيين والزخرفة، لعروض خاصة يُقيمها هؤلاء

المرفهون. وقد خصص المعمار في هذه المسارح مقصورات خاصـــة لصاحب القصر يشاهد منها العرض المسرحى، أو يجلس فيها الضيــف المرموق عنده .

أما مسارح القرن التاسع عشر، فإنها أمامنا لا تزال باقية علـــى سطح الأرض. مسارح جمعت بين وسائل التقنيـــة. وتبدلـــت مســـاحة الخشبة وصالة الجمهور. فبينما كانت صالة الجمهور (معماريـــا) هـــى الاهتمام الأول في مسارح القصور في القرنين السابع عشـــر والثـــامن عشر الميلاديين، انتقل هذا الاهتمام في القرن التاسع عشر الميلادى إلى خشبة المسرح معمارا وحيزًا ومكانا وتقنية. وما هـــو - فـــي رأيـــى- اهتمام بالتمثيل، وبما يجرى على خشبة المسرح من درامات.

مفاتحة (مقدمة) OVERTURE

نقصد بها المشهد الذى سبق عرض بعض المسرحيات في أزمنة مختلفة في تاريخ المسرح. وليس بالضرورة في المسرح القديم، أن تتبع هذه المفاتحة أو المقدمة الموضوع الرئيسى للدراما المعروضة . لكنـــها كانت بمثابة تعريف بالمسرحية لا أكثر.

ونجد مثال هذه المشاهد عند شيكسبيير في درامتـــه (ترويـــض النمرة) THE TAMING OF THE SHREW وفـــى فاوســـت جوتـــه FAUST ، وفى دائرة الطباشير القوقازيـــة DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS).

مقالة أدبية ESSAY

يطلق التعبير الإنجليزى على المقالة العلمية أيضـــا. والمقالـــة الأدبية تعنى العمل النثرى القصير حتى ولو كان شعرا. والمقالة الأدبية العلمية طريق أو قناة إلى الرسالات المتخصصة في فرع من العلوم.

أول من استعمل التعبير مونتين M. MONTAIGNE في عـــام ١٥٨٠م في إحدى كتبه. وسرعان ما يعلق باكون F. BACON على أن التعبير جديد، رغم أن ما عبر به كان شيئا قديمـــا فـــي عـــالم الأدب، مستشهدا على ذلك بخطابات سنكا SENECA، والتى ورد فيها التعبـــير المشار إليه. إن مصدر التعبير القديم نعثر عليه في اللغة الصينية إبـــان عصر القرون الوسطى. إلا أن ذلك لا يدحض بحث مونتين فـــي هـــذا المجال . بدليل تأييد الإنجليزى كولى A. COWLEY أب المقالة الأدبية الإنجليزية في القرن السابع عشر الميلادى لجهود مونتين.

فى القرن الثامن عشر الميلادى تصبح (المقالة الأدبيـــة) أحـــد أنواع الأدب التصويـــرى (التمثيلـــى أو النيـــابى) فـــي تـــاريخ الأدب الإنجليزى، حيث يجرب فيها كثير من عباقرة الأدب من أمثال أديسون، جونسون J. ADDISON, S. JOHNSON وفى القرن العشرين يصبـــح هكسلى A. HUXLEY أحد المطورين للمقالة الأدبية، حينمـــا يعتبرهـــا صورة من صور الرواية.

مقصورة (لوج أو بنوار) BOX

تشير المبانى، أو بعضها، إلى وجود المقصـــورات (ألـــواج أو بناوير) في عدة أدوار تصل أحيانا إلى ثلاثة أو أربعة، إضافـــة إلـــى

كراسى ومقاعد الجمهور في الصالة. وتتسع هذه الألواج أو البناوير في كل منها إلى خمسة مشاهدين.

لجأت المسارح إلى هذا النظام في المعمار المسرحى، لضمـــان حفظ الفروق الاجتماعية بين مشاهدى المسرح. وساعدت النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية على ثبات وتثبيت مثل هذه الفروق التافهة.

وحتى في المسرح الإغريقي القديم، فرغم عـــدم وجـــود هـــذه المقصورات في المعمار القديم، إلا ان الصفوف الأولـــى- وبخاصـــة الصف الأول - كان عادة ما يخصص لعليه القوم في الأوركسترا. وفى روما بعد ذلك بدأت موضة المقصورة، عندما بنيت مقصورة في تاريخ المسرح ومعماره في إيطاليا في القرن السابع عشر الميلادى فـــي دار الأوبرا. كان ذلك في عام ١٦٣٧م في دار أوبرا (سان كاســـيانو SAN CASSIANO) بفينيسيا.

انتشر بناء المقصورات في المسارح في أوروبا في القرن الثامن عشر الميلادى، تتوسطها المقصـــورة الكـــبرى المزخرفـــة للملـــك أو للإمبراطور أو للقيصر.

وترك المسرح الحديث بناء المقصورات في مبانيه العصريـــة. ليس من أجل إلغاء مظاهر الفروق الاجتماعية فقط، ولكن قضاء علـــى عدم الرؤية للعرض، وسوء وصول الصوت إلى هذه المقصورات.

مقصورة التشريفة CEREMONIAL BOX

هى عبارة عن (بنوار أو لوج) مقصورة خاصـــة، يخصصـــها المسرح لرؤساء الدول وكبار الضيوف من زوار المسرح. وهى عـــادة ما تكون محلاة بالزخارف والأستار والسجاد.

يعود تاريخ هذا النوع من المقصورات إلى القرن السابع عشر الميلادى، حيث صممت هذه المقصورات للنبلاء وكبار السادة آنذاك.

وفى انطلاق المسرح ناحية الخط الواقعى فالاجتماعى بدرامات المواطنين بعد القرن الثامن عشر الميلادى تخلصت بعض دور المسارح من مقصورة التشريفة، بينما احتفظت مسارح أخرى بها. ودار الأوبرا المصرية التى احترقت منذ وقت طويل في أوائل سبعينيات القرن الماضى، كانت مقصورة التشريفة فيها تصل إلى خشبة مسرح دار الأوبرا في جزء صغير منها .وكان يحتلها الملك السابق فاروق.

المكان المسرحى THEATRE PLACE

المقصود بالمكان المسرحى، الميدان الذى تجرى فيه أحداث مشهد من المشاهد أو درامة من الدرامات . ومن الصعب العمل في المسرح بدون المكان المسرحى. فعليه،وفيه تنساب الأحداث المسرحية .

هناك طرق ثلاث للتحسيس أو الإشعار بالمكان في المسرح.

١- **الطريقة الأولى:** وتستعمل في خشبات المسارح الخالية من المناظر أو الديكور. وفيها يكتب المؤلف الدرامى أماكن المشاهد ما بين قوسين أو (هلالين). ويشير إليها الممثلون بالإلقاء التمثيلى، لتعريف الجماهير بالمكان المسرحى. وقد استعملت هذه الطريقة في مسرح شيكسبير (مسرح الجلوب GLOBE) في القرن السادس عشر الميلادى وبدايات القرن السابع عشر الميلادى.

٢- **الطريقة الثانية:** وهى مستعملة في مسرح الشرق الأقصى، وبخاصة في المسرح الصينى. خشبة مسرح خالية أيضا من المناظر

أو الديكور المسرحي. لكن الممثل هنا يمثل مهمة الديكور ، أو في حالات أخرى يتعمد الحوار مساعدة النظارة من الجماهير على استنباط المكان المسرحي.

٣- **أما الطريقة الثالثة:** فهي الطريقة المتطورة، والتي شاعت منذ عصر النهضة الأوروبي. وفيها يجري التدليل على المكان المسرحي بالديكور أو بالمنظر المناسب.ويكون الديكور بالتصميم والتنفيذ والألوان والأحجام والصبغات النفسية التي تشير إلى مكان الحادثة المسرحية إشارة واضحة جلية خالية من اللبس أو التحويو . وهذه الطريقة الأخير هي المستعملة حتى وقتنا الحاضر في المسرح الحديث.

مكسيم جوركي MAXIM GORKI

(١٨٦٨- ١٩٣٦م)

أول كلاسيكيي الواقعية الاشتراكية، وأحد الكتاب الروس الذين ساهموا بعبء كبير في نشر الآداب الاشتراكية السوفيتية بعد ثورة ١٩١٧م .

كتب جوركي المقالة، القصة والدراما ودراسات عن طرق تطوير بلاده وآدابها. يرجع إليه الفضل في إبداع (الشخصية الكبيرة) في الأدب السوفيتي.

الماكياج هو تخطيط وجه الممثل بالألوان والمساحيق، وهو يعنى مختلف أنواع الشعر التى يستعملها الفنانون الممثلون على خشبة المسرح، بهدف إخفاء شخصياتهم الأصلية، والظهور في هيئة الشخصية المسرحية التى يقومون بتمثيلها، وما هو الأهم في عملية فن تخطيط الوجه.

وعادة ما يقوم الممثل بعمل الماكياج لنفسه، بعد المرة الأولى التى يقترحها المخرج ويوافق عليها. وفى الأنواع الصعبة يتعين مساعدة (الماكيير) على تنفيذ الماكياج، كما في السينما أو في التلفزيون.

والماكياج – كعملية فنية- إما تعنى بالملامح الأصلية الطبيعية عند الممثل لإبرازها والتأكيد عليها. وإما تغير العملية تماما من الأصل الطبيعى لتحوله إلى شكل مخالف و مغاير تماما .

أحيانا ما تستعمل عملية الماكياج مواد أخرى من البلاستيك (كما في أنف شخصية سيرانو دو برجرال)، أو تكبير الأذن.

ومنذ عصر النهضة الأوروبى، قد أصبح الماكياج شيئا عاما وهاما، وطبيعيا كذلك في الدرامات والعروض الأوروبية في المسارح. لكن الماكياج في الشرق الأقصى – وبخاصة في العروض اليابانية والصينية- يتخذ شكلا خاصا يتسم بالأسلبة التى تنهج إلى إبراز السلوك، وفى تمسك بالأعراف والتقاليد في مجتمعات الشرق الأقصى المشار إليها قبلا.

تُستعمل الأقلام السوداء وبنية اللون عادة في العملية، لإبراز التجاعيد البشرية . كما تستعمل أنواع كثيرة من الكريم، ومن أهمها الكريم الأساسى المعروف باسم (فوندو FONDO). وهو الأساس على

طبقة بشرة الوجه مباشرة، ليمتص الألوان الناتجة أو الصادرة من الإضاءة اللونية المختلفة، والواقعة على وجه الممثل أثناء العرض المسرحى.

وتُلصق الشوارب والرموش للنساء، والذقون واللحى بأنواعها ، والباروكات على الرأس بمادة سائلة لتثبيتها في المكان المحدد لها.

ملحمة EPIC

الملحمة هى القصيدة الحماسية البطولية. وهى- إلى جانب الشعر والدراما- تمثل مساحة عريضة في فن الأدب.

أهم الخصائص العامة للملحمة أنها تتضاد على طول الخط مع الشعر في إبراز الحقائق. تقدم الملحمة الصورة الحسية الحقيقية بكل أبعادها. كما أنها تختلف عن الدراما. فالتعبير في الملحمة عادة يتحدث عن الماضى وعن فترات زمنية سابقة. أما في الدراما فإن الأحداث أحيانا ما تكون حالية أو عصرية أو في الواقع الفعلى.

والفرق الثانى بين الملحمة والدراما، أن الملحمة تستعمل الرويّة أو الراوى كعامل إخبار ومعلومات. بينما تأخذ الشخصيات في الدراما الحوار وسيلة إلى ذلك. وبينما تمتلئ الدراما بالحبكة والأحداث والموجز، نرى في الملحمة التعليقات والرويّة والإخبار والإخطار.

ومن زاوية التطور التاريخى للملحمة نجدها في عمر الأدب. فالأسطورة مبنية على الشكل الملحمى. والملحمية هى الأصل في الأقوال والحكايات والقصص والرواية. وقد أثبت العصر القديم وجود النثر الملحمى في سيَرِ البطولة. كما اختلطت الملحمة بعد ذلك بالشعر

فتولدت (المرثية) أو القصيدة الحزينة، وأغنيات القرون الوسطى التي مجّدت الشعر البطولي وأغنيات البطل.

وفي عصر النهضة تعود بعض أنواع النثر الملحمي إلى الظهور على سطح الحياة الأدبية في القصص والروايات. إلا أن القصص الشعرية في القرن التاسع عشر الميلادي تُضيق الخناق على انتشار الأشكال الشعرية للملاحم.

ممثل تحليلي ANALYTICAL ACTOR

الممثل التحليلي تعبير ساد المسرح في قاموس الدراماتورجيا **DRAMATURGIA** بعد عصر النهضة الفرنسي. والممثل التحليلي الذي يهتم بتحليل الدور يقف على طرف النقيض مع الممثل الغرائزي، والذي يطلق لغرائزه العنان عند التمثيل. وهو لذلك - أي الممثل التحليلي- لا يثق ثقة عمياء في أحاسيسه أو أفكاره، لكنه يصل إلى تمثيل دوره عن طريق التكوين الفني النابع من فهم العوامل النفسية، والعلاقات الاجتماعية، وحقائق الظروف المحيطة. وهو يسير إلى ترتيب هذه العوامل والعلاقات والحقائق ترتيبا معرفيا ومطردا، يصل به إلى نبض الشخصية المسرحية في نهاية الطريق.

ممثل الصفقة BARGAIN PLAYER

المقصود (بممثل) الصفقة، هو هذا اللاعب الذي يقدم فن الممثل وفن الكوميديا وفن القفز والأكروبات والأغنية والحكاية المسلية إلى

جماهير الشارع، التى تتجمع حوله عادة في أســـواق المدينـــة أو فـــي الساحات الكبيرة الواسعة .

هذه الصورة في الفن هى صورة العرض المتنوع تواجدت منـــذ القديم فىالقرن الحادى عشر الميلادى، وبصورة منتشرة وملحوظة فـــي المدن الكبيرة والصغيرة على السواء. في العواصـــم والريـــف بـــهدف ممارسة (عملية التمثيل). إذ لم يكن التوسع المعمارى للمسارح قد وصل إلى ما وصله اليوم.

وبوصول فن السيرك إلى عالم الحياة، اختفى ممثل الصفقة الذى يجمع نقود المتفرجين. إلا أن هذه الظاهرة لا تزال موجـــودة كـــأفراد وليست كفرق حتى اليوم في العاصمة الفرنســـية بـــاريس والعاصمـــة النمساوية فيينا.

ممثل متجول STROLLING PLAYER

عندما تكونت الفرقة المسرحية المتجولة في الحياة المســـرحية، صاحب هذا التكوين بداية احتراف فن التمثيل في القـــارة الأوروبيـــة. فخرج كوميديون وممثلون ومهرجون إلىالحياة الحرة الواسعة، تـــاركين بيوتهم ومدنهم وبلادهم في القرن السادس عشر الميلادي مبكرا- حتـــى قبل أن تتثبت أمورهم مؤخرا في القرن الثامن عشر الميلادى.

خرج الممثلـــون الإنجلـــيز، وممثلـــو الكوميديـــا دى لارتـــى الإيطاليون. ذهبوا إلى القصور وإلى أماكن الملاهى ليعرضوا فنونـــهم المنقولة من مكان إلى آخر ، مع حب المهنـــة وتضحياتـــهم، وانتقلـــت

الظاهرة الجريئة إلى الفرنسيين والألمان من الممثلين. وســـارت إلـــى طريق مسدود في القرن التاسع عشر الميلادى.

منافاة زمنية – منافاة تاريخية ANACHRONISM

أصل الكلمة اليونانية KHRONOS ، ومعناهـــا خطـــأ العصـــر. تستعمل المنافاة الزمنية أو التاريخية في الأعمال الفنية كعامل تـــاريخى ليس له وجود على الإطلاق في العصر.

لم تستعمل المنافاة في العصور الوسطى لعدم ملاءمتها لمتطلبات العصور المظلمة. وقد استعملت المنافاة في عصرى النهضة والبـــاروك للتعبير عن أحاسيس تاريخية أكثر نضجا عن ذى قبل . لكنها مع ذلك لم تفق أو تعلو على البدائية. لم تجد المنافاة الزمنية أو المنافاة التاريخيـــة طرقها ومجالاتها في البيئة أو الملابس أو الأسلوب إلا في القرن التاسع عشر الميلادى.

والمنافاة الزمنية رغم أن معناها هو(الخطأ في العصر) بحسب التعبير اللفظى لها ، إلا أنها مع ذلك لا تعنى الخطأ بـــالضرورة . لأن الكتاب والمؤلفين أحيانا ما يتعمدون- عن وعى أو قصد- نسج أحداثـــهم وخصـــائص دراماتـــهم أو قصصـــهم أو رواياتـــهم علـــى طريقـــة (المنافاة الزمنية أو المنافاة التاريخية) للهرب من موقـــف سياســـى أو دينى، أو التمويه بشىء معين على موقف اجتماعى قائم.وهو الأمر الذى عادة ما يلجئهم إلى استعمال التوريات وعجيب التقديرات.

SCENE

المنظر المسرحى

هو الميدان أو المساحة التى تحتل خشبة مسرح مـــن المســـارح لإبراز أحداث مسرحية من خلاله. ووظيفة المنظر المسرحي هى إبراز جو العصر الذى تمثل فيه المسرحية، وإضفاء الصبغـــة الســيكولوجية عليه. يستند المنظر في جوهره إلى تصور المؤلف الدرامـــــى، وإلـــى تفسير المخرج المسرحى للعمل الفنى. وتفسير المخـــرج هـــو إشـــارة الانطلاق لمهندس أو مصمم المنظر المسرحى لاســـتعمال لغـــة الفـــن التشكيلى ولغة الفن التطبيقى في الحياة المســـرحية. وكـــذا لاســتعمال إبداعاته الجمالية عبر الفنون الجميلة في التنفيذ للمنظر المسرحى.

لقد سار المنظر المسرحى طويلا في تاريخ المســـرح. وتغـــير وتطور كذلك عبر عصور ودهور عدة. لم يكن التغيير في المنظر أمرا يذكر إبان عصر المسرح الإغريقي. إذ كان التأثير بالإيهام يقوم بـــالدور الأكبر في ذلك العصر.

إلا أن القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادى قد أتيا بخشبة المسرح المتزامنة المتواقتة **SIMULTANEOUS** الأمر الذى دعا إلـــى تكوين أو إنشاء أكثر من خشبة مسرح داخلية علـــى خشـــبة المســـرح الأصلية الأولى . فكانت خشبات المسرح توضع في مستويات مختلفـــة (إلى الأعلى) إلى جانب بعضها البعض. وعلى هذه الخشبات الداخليـــة أقيمت المناظر المسرحية المختلفـــة. وعلـــى هـــذا أصبحـــت الرؤيـــة للجماهير(رؤية خطية **LINEAR** طولية) ليستطيع المشــــاهد متابعـــة خشبة المسرح، فالخشبة الأعلى فالأكثر علوا وارتفاعا. بما دعا إلى نقل الجماهير. وقد استعملت كل من أسبانيا وإنجلترا آنذاك طريقة مضـــادة، ألا وهى نقل المنظر من مكان إلى مكان بدلا من نقل الجمـــاهير. ولـــم

يطل هذا التقليد طويلا، إذ سرعان ما بطل استعماله في نهايـــة القــرن السادس عشر في إنجلترا ، عندما لجأ المسرح الاليزابيثى إلى العمل بلا مناظر مسرحية، وسط بساطة شديدة على الخشبة المسرحية. وتحمّـــل الممثل -عبر حواره - الإشارة إلى المكان، وأحيانا إلى الزمان، وإلـــى فصول السنة الأربعة .

إن أهم تطوير يذكر في تاريخ المناظر المسرحية، هو الذى قدمه الإيطاليان باروزى **PERUZZI** وسرليو **SERLIO** فـــي إيطاليـــا فـــي عصر النهضة الإيطالى. قدما جهودا رائعة للمعمار المسرحى وللمناظر المسرحية. وتعلم منهما في تبعية لتصميماتـــهم كـــل مـــن المهندســـين الإيطاليين إسكاموزى **SCAMOZZI** الذى قدم شـــوارع عديـــدة علـــى خشبة مسرح تياترو أولمبيكو **TEATRO OLIMPICO** فـــي فيتشـــنزا **VICENZA** . كما قدم زميله أليوتى **ALEOTTI** على مسرح فرنيـــس **TEATRO FARNESE** في بارما **PARMA** كواليس جانبية تتغير مـــن شكل إلى أشكال أخرى اختصارا للزمن على المســـرح، وكـــان ذلـــك مبكرا، وفى عام ١٦١٩م استعملت المناظر في التغيير طريقة أُطلـــق عليها (التوريللى **TORELLI**).

وفى عصر الباروك الإيطالى، فقدت خشـــبة المســـرح مغـــزى استعمال المنظر على الخشبة. فقد بُعدت الشقة واتسعت بيـــن المنظـــر والتعبير المســـرحى، وخســـر المنظـــر المســـرحى علاقتـــه القويـــة والدراماتورجية التى كانت تربط بينه وبين عبارات النص والممثلين. إذ ركز عصر الباروك الإيطالى على المتعة البصرية والإبـــهار للعيـــن. الأمر الذى يصلح للأوبرا وليس للدراما.

وجاء القرن الثامن عشر الميلادى ليهتم اهتماماً بالغـــا بتكويـــن المنظر في المسرح، وبالاهتمام بالتأثير النـــاتج عـــن الألـــوان. إلا أن (المايننجينية - **MEININGENISM** نسبة إلـــى تعـــاليم المخـــرج دوق

مايننجن) قد واجهت وتضادت- وفى كثير من الحزم- مـــع الصـــورة الملونة، وفى تفضيل وأولوية للثبت التاريخى بالدرجة الأولى، التصميـم الذى قاد المايننجينية إلى الطبيعية مستقبلا، وتحديدا في المناظر الطبيعية المسرحية. هذه المناظر التى تخلت عن كل تزويق وزخرفة، وأحلـــت محلهما صورة منسوخة تماما من الطبيعة، وهـــو مـــا جعـــل المنظـــر الطبيعى يبدو متحدا مع الدراماتورجيا، وعلى علاقة بها . ثـــم حـــدث تطور آخر في وظيفة المنظر المسرحى عبر تجارب كثيرة في العـــالم، لإخضاعه (لوحدة) العمل الدرامى وللعرض المسرحى، بعـــد أن كـــان خاضعا في التفسير للدراما ذاتها.و تعزى هذه التجارب إلى كـــل مـــن الروسى قنسطنطين استانسلافســـكى، والإنجلـــيزى جـــوردون كريـــج **EDWARD GORDON CRAIG** (١٨٧٢- ١٩٦٦م) والنمساوى ماكس راينـــهاردت **MAX REINHARDT** (١٨٧٣- ١٩٤٣م)، والأمريكـــى روبرت إدموند جونز مهندس الديكور **ROBERT EDMUND JONES** (١٢ /١٢/١٨٨٧- ٢٦/١١/١٩٥٤م). لكن مما لاشك فيه أن التيـــارات الحديثة في الأدب والفن التشكيلى بل والفن التطبيقى قد أثرت بطريقة أو بأخرى على وضعية(المنظر المسرحى)،وعلى تطـــوره فـــى العقـــود الأخيرة من السنين. وتتجلى هذه التطورات في أعمال تاتلين **TATLIN** فيما أورده من البنائية والتشييدية **CONSTRUCTIVISM**، وفيما قدمـــه مـــالفيتش **MALEVICS** مـــن معجـــزات اســـتثنائية فوقبشـــرية (السوبرمانتيزم **SUPREMANTISM**) التى استهدفت الأعلـــى درجـــة ونوعا والأكثر امتيازا، وما عمل به جروبيـــوس **GROPIUS** اتجاهـــا ناحية العصرية والمودرينة. هذا الاتجاه بالمنظر إلـــى شـــكل حديـــث ومودرن قد غير من مواده (المادة المستعملة) ومن الألوان ودرجاتـــها، ومن الأشكال فيه، وأعطى حرية تقنية جديدة لم يسبق لها مثيل، أدخلـــت المنظر إلى ورشة التصنيع التى تتم فيها كل مراحل الإعداد تنفيذا.

يقام المنظر المسرحى عادة قبل العرض الأول بعشرة أيام على الأقل. وتكون كل مكونات المنظر المسرحى كاملة وجاهزة للعروض العشرة الأخيرة السابق الإشارة إليها، لإعطاء فرص التعديل والتنقيح، وتطبيق دخول الممثلين وخروجهم وسط المنظر في سلامة وانسيابية. وفى هذه الحالة يختفى المنظر (الكروكى) الذى استعمل في التدريبات، والذى يشبه إلى حد كبير تصميم المنظر المسرحى بكل مستوياته ليحل محله المنظر الفعلى للمسرحية الجديدة.

ووسط التقدم التقنى في العصر الحديث، اختفت كثير من المواد التى كانت تستعمل في المناظر سابقا مثل القماش والخشب، لتحل محلها مواد عصرية كالفلين ومواد أقوى احتمالا كالحديد والكرتون المقوى.

منولوج MONOLOGUE

يعنى المنولوج مناجاة الممثل نفسه على المسرح كما لو كان يفكر بصوت عال. وفى المنولوج المسرحى تخرج داخليات الممثل (الشخصية)، وتظهر نياته، وصراعاته النفسية مع الخارج. والممثل في المنولوج يضئ كل هذه القضايا بالضوء الباهر.

وعادة ما يحمل المنولوج في طياته نتيجة يقررها ملقى المنولوج، كحصاد لما يعتلى نفسه من أفكار أو صراعات . وأحيانا ما يكون المنولوج تعريفا من الممثل إلى الجماهير بأحداث ووقائع هامة على مسيرة الدراما، أو مسيرة العرض المسرحى.

وفى الأدب الدرامى العالمى نعثر على منولوجات هامة في كثير من درامات شيكسبير. وفى كل واحد منها شكل أو هـــدف أو تعبـــير يختلف عن الآخر في وظيفته وهدفه.

ترفض الدرامات الطبيعية اســـتعمال المنولـــوج فـــي أعمالـــها وسياقها. وتعتبره وسيلة دراميـــة رديئـــة وغـــير حقيقيـــة أو طبيعيـــة (مع أن الإنسان يتناجى مع ذاته ونفسه في الحياة أحيانا كثيرة).

بيد أننا نعثر في درامات العصر الحديث على منولوجات تتخـــذ أشكالا عدة، وعصرية في الوقت ذاته.

منولوج (داخلى) MONOLOGUE INTÉRIEURE

المنولوج الداخلى. هو أحد طرق التعبير في أدب الملاحم. وهـــو جزء من الدراما يحمله الكاتب الدرامى لإحدى الشخصيات الهامة فـــي درامته ينطق به عن وعى وإدارك، عندما يكون الممثـــل وحـــده مـــع الجماهير، وأمامها وجها لوجه. وهو في هـــذه الحالـــة- حالـــة إلقـــاء المنولوج الداخلى- لا يقدم موقفا دراميا، بل يعرض حالته النفسية فـــي الغالب، وما يعاينه في ســـريرته علـــى المتفرجيـــن، أو هـــو بتعبـــير الدراماتورجيا يقدم أسبابا لتصرفاته وسلوكه أو نواياه. (مثل هملت فـــي درامة هملت شيكسبير .. أكائن أنا أم غير كائن، تلك هى المسألة)...

إلا أنه من الأمانة العلمية أن نذكر أن الدراما قد استعارت علـــى المسرح (المنولوج) في الأدب الدرامى من أدب الملاحم. وأن التعبـــير خطأ شائع في علم الدراما. ففى الملاحم عادة ما يكـــون المنولـــوج أو الحوار الذى ينطق به الفرد من وضع المؤلف الملحمى يجربـــه علـــى

لسان الملقى. وهذا شكل يختلف بطبيعة الحال عن الشكل النفسى الــذى يلقى به هملت أو الممثل منولوجه في الدراما، باعتباره عكسا للوضعيــة النفسية الذاتية، وهذا شكل آخر كما يبدو. لذا فالشكلان غير منطبقيــن. ومن هنا نتبين خطأ الشكل.

مهرج البلاط ROYAL CLOWN

مهرج البلاط أو القصر أو مهرج الملك، شــخصية مســرحية تاريخية في حياة المسرح والمسرحيات. وهى شخصية عادة ما تكــون ذات طابع كوميدى، لإدخال السرور والبهجة والضحكــة علــى قلــب صاحب العرش.

بدأ ظهور هذه الشخصيات في القرون الوسطى، وظلت مسـتمرة في الحياة، وفى المسرح معا، حتى القرن الثامن عشر الميلادى.

كانت غالبية شخصيات المهرجين من الأقزام. شخصيات معوجة اعوجاج سلوكها، رغم طيبة وحسن نية هذا السلوك،وكانت على قــدر كبير من الحنكة والروح الفكهة والذكاء، والصراحة أيضا. فقــد كــان بوسع هذه الشخصيات أن تقول رأيها- وبالصدق- في أى موقف أمــام رب العرش نفسه.

وأقزام المهرجين كثيرون فــي البــلاط الأســباني، والمــهرج الفرنسى (تريبوليه TRIBOULET) له حكايات فكهة في قصر لويــس الثانى عشر في البلاط الفرنسى، وأيضا في بلاط الملك فرانس الأول .I FERENC ملك فرنسا.

وظيفة فنية في المسرح، غير معروفة فـــي مســـارح الوطـــن العربى. وعمل مهندس التقنية في مســـارح أوروبـــا يختـــص بخشـــبة المسرح،وبكل ما تحمله من مهمات فنية، كالديكور والمناظر،وحركـــة الإضاءة المسرحية، والشرائح الزجاجية والبلاستيكية المســـتعملة فـــي الفـــانوس الســـحرى SLIDE PROJECTOR والمســـماة (الشرائح المنزلقة).

يشترك مهندس التقنية مع هندسة الديكور فـــي إجـــراء تتـــابع المشاهد إثر بعضها البعض في سهولة ويسر، وفى حل مشكلات التتابع، والقضاء على روتينها بالحلول الفنية الرفيعة.

الموجة الجديدة (الواقعية الجديدة) NEOREALISM

هى التيار الفرنسى المعروف فـــي فـــن الشـــريط الســـينمائى (السينما الفرنسية الجديدة). وهو تيار استمد مقوماته من تيار الواقعيـــة الجديدة NEOREALISM والتى خرجت من إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. وقد استعملت هذه الموجه محصلات التقنيـــة ووســـائل السينما الأمريكية.

نظريو الموجه الجديدة هم المخرجون الســـينمائيون الفرنســـيون بازين ، رينيـــه، تروفـــو، جـــودارد A. BAZIN, A. RESNAIS, F. TRUFFAUT, J. L. GODARD

استهدف المجددون في السينما الفرنسية- وأغلبهم من النقاد والمخرجين الجدد ومساعديهم- (الشكل السينمائى) في بُعد عن السياسة. وقدموا موضوعات تتعلق بمشكلات الشباب وعالم الطلاب.

إن طابع تيار الموجة الجديدة يتميز بالتقنية الجريئة في القطع، (المونتاج)، ووضع التأثير الحسى في مواجهة مع فكر وتفكير المتفرج، وفى المقام الأول لعمليات التأثير.

موسيقى مصاحبة ACCOMPANIST MUSIC

هى الموسيقى المصاحبة للدراما على خشبة المسرح. والشائع خطأ تسميتها بالموسيقى التصويرية. وهى موسيقى تؤلف، أو تعد في الغالب لتصاحب بعض الحوار أو تفصل بين المشاهد وبعضها البعض. وهدف هذه الموسيقى، هو خدمة التأثير بالوقوف إلى جانب فن التمثيل وفن الممثل. وهى أحيانا ما تكون خلف الحوار التمثيلى،وأحيانا ما تكون قبل إسدال ستار الفصل للحظات ، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامى إلى الأعلى.

من أشهر الموسيقى المصاحبة موسيقى (حلم منتصف ليلة صيف) للموسيقى الألمانى فيلكس بارتولدى مندلسون **FELIX MENDELSSOHN- BARTHEOLDY** ، وموسيقى (إجمونت **EGMONT**) للموسيقى الألمانى لودفيج فون بيتهوفن **LUDWIG VAN BEETHOVEN**.

موضة (صيغة- شكل- أسلوب) MODE

تعبير مستعمل في الآداب والفنون. وهو يعنى تجمـــع عنـــاصر مشابهة لنوع أدبى أو فنى يحتل فترة معينة من الزمن.

يشترك في إقرار (الموضة). عدد مـــن المبدعيـــن والمفكريـــن تتشابه أساليبهم أو أشكال أعمالهم وإنتاجاتهم.

ويمكن أن تكون الموضة تجاه القوة، كما يمكـــن أن تـــأتى لنـــا بأشكال ضعيفة وهشة. أحيانا ما يسيطر الذوق أو قلـــة الـــذوق علـــى الموضة لكنها من المؤكد أنها تحتل مكانا داخل التيارات الأدبية والفنية.

موضوع THEME

نقصد (بالموضوع) تحديدا،الإطار الفكرى الذى يحوى المحتوى .. أى الحجم الفكرى مضافا إليه المضمون الدرامى للتكوين الفنى.

تختلف الموضوعات عادة باختلاف الفنون التـــى تقـــوم علـــى إبرازها. فموضوعات الملاحم عادة ما تكون ذات خصائص مباشـــرة. أما الموضوعات الأدبية فهى تصور في أكثر أحوالها رؤية أو نظـــرة معينة تثرى الناس بها.كما أن موضوعات الفن التشكيلى لا تتمتع بنفس مستوى النظرة عند الآداب، لفقدانها سحر الكلمة وتأثيراتها حتـــى وإن كانت أكثر ثراء بالمساحات والألوان، وعلى ذلك فهى لا تصبح كاملـــة التحديد تماما. وهكذا بقية الموضوعات لباقى الفنون . فإنها تختلف بقدر فكرها وما تحمله من أفكار، وبقدر اختلاف أدوات التعبير ووسائلها التى

يسخرها الفنان في التنفيذ الفنى (فن النحت مثلا يتغاضى- وله الحق في ذلك- عن الموضوعات المعقدة تركيبا).

يسور الموضوع ويحدده إطاران رئيسيان: إطار فكرى، وإطـار المضمون الدرامى. وهما العنصران المكونان (للموضوع)، وما نسـميه (الموضوع المحدد).

الموضوعانية OBJECTIVISM

الموضوعانية، هى نظرة تؤكد على الحقيقة الموضوعية المتميزة عن الخبرة الذاتية. وهى- إلى جانب ذلك- نظرية أخلاقية تقـول بـأن الخير حقيقى على نحو موضوعى.

تعنى الموضوعية بجانب التطبيق في الآداب والفنون، إذ يحمـل الإنسان فيها عامل أو جانب التطبيق العملى بمعقولياته الحقيقية لينشرها في موضوعات الفنون والعلوم.

وفى التكوين الفنى تتطلب (الموضوعانية) وسائل محـــددة فـي خيال الفنان يعكس بها فنه ورؤيته عبر الممارسة العملية والتطبيقيـــة، للوصول إلى المضمون الدرامى المطلوب، وعلى قاعدة عريضة، وفـي مساحة واضحة وملموسة.

موقف SITUATION

الموقف في التكوين الفنى هو أصغر وحدات العنـــاصر التـي تتكون منها الأحداث.

إلا أنه بين الموقف والموقف الآخر سرعان ما تتغير أو تتطـور أو تبدأ أو تنتهى أحداث هامة. وهو ما يدلل على القيمة الفنية(للموقف)، خاصة في الأدب الدرامي. ففى موقف واحد يعيش ويتصـارع أبطـال وشخصيات ، وتتوتر علاقات، عبر انفعـالات وتحركـات يتضبمنـها الموقف بلا شك .

والموقف – رغم صغر وحدته– يحدد أحيانا أهدافا سـامية لـها اعتباراتها في الأدب أو التاريخ أو الحياة. وهو يولد مواقـف فرعيـة وأحداث جانبية قد تغير أحيانا كثـيرة مـن السـير العـادى للدرامـا والمسرحية.

تختلف وظيفة (الموقف) في أدب عن أدب آخر، وفى تطور عن تطور تابع له أو سابق عليه. فهو في أدب الملاحم والبطولات يتضـافر مع الأحداث التى عادة ما تتميز بالقوة والفخامة، وهو ما يرفع من قيمـة الموقف كنتيجة طبيعية لهذا التضافر والارتباط.

والموقف في الدراما نراه متعدد المظـاهر ومختلـف الأقنعـة والظهور. إلا أنه برغم ذلك يكون أكثر التزاما بما قبله وبما سيأتى بعده من مواقف. وحتى وإن لم يشبهها أو يسلك سلوكها. وهو لذلك يصبـح دائم البناء حتى ذروة المسرحية.

من النادر استعمال (الموقف) في الفنون التشكيلية. إلا أن الرؤيا الحديثة ترى أن التعبير عن الإنسان بالفن التشكليى سواء في الرسـم أو التصوير أو النحت ما هو إلا (موقف) نمطى من فنان التكوين. وهو ما يؤدى أيضا إلى أحداث تعبر عنها هذه الفنون بوسائلها التعبيرية الخاصة عند كل منها على حدة.

موقف درامى DRAMATIC SITUATION

ونقصد به(الموقف) في المســـرح. أصـــل الكلمـــة باللاتينيـــة SITUATIO . والموقف المسرحى يعنى أفعال الشـــخصيات وأبطـــال الدراما، والمعطيات الإيجابية التى تتطلبها المقتضيات الأخرى، وكـــذا الأحوال التى تتتابع - بالتراجيديا أو الكوميديا- نتيجة الاستمرارية فـــي فن التمثيل والفن المسرحى.

ومن رأى جوته GOETHE في الدرامات القديمـــة ودرامـــات عصر النهضة، أن الأبطال الدراميين قادرون علـــى التصـــرف فـــي مواقفهم الدرامية. فهم الذين يقع على عاتقهم خلق هذه المواقف.

موكب PROCESSION

ونعنى به السير أو التقدم الموكبى للممثلين أو المشـــتركين فـــي العرض المسرحى بملابسهم التمثيلية، قبل العرض. هذا التقليـــد الـــذى انبثق في عصر القرون الوسطى. والذى لا يزال معمولا به أحيانا فـــي العصر الحديث في فن السيرك. حيث يدور أفراد الســـيرك بملابســـهم الفنية في المدينة أو القرية التى سيعرضون فيها عروضـــهم وألعابـــهم، انطلاقا من مكان العرض وحتى العودة إليه مرة ثانية بعد التجوال، بين مظاهر الموسيقى، وبعض الألعاب الأكروباتية.

ولهذا الموكب أصل في القديم. يعود إلى القرن السادس عشـــر الميلادى في احتفالات التاج الملكى، وفى احتفالات الوفاة. ومن الطبيعى أن ظهور فنانى السيرك، أو حتى ظهور الممثلين بـــالملابس التمثيليـــة

خارج سور المسرح، ووسط الميادين والشوارع بين الحياة العامة، يؤثر تأثيرا دعائيا على الجماهير، ويدفعها حب الاستطلاع فيها إلى مشـــاهدة كامل العرض.

وفى عصر النهضة كان كبار الفنانين مـــن أمثـــال الإيطـــاليين سبســـتيانو ســـرليو SEBASTIANO SERLIO (١٤٧٥- ١٥٥٤م)، ليوناردو دافنشي ينظمون هذه المواكب ويشتركون في إخراجها.

مونتاج MONTAGE

تعبير يستعمل فـــي المســـرح، مســـتعار مـــن الفـــن الســـابع (فن السينما). حيث تلجأ بعض المسرحيات إلى استعمال مشاهد قصـــيرة تتبع بعضها البعض، وفى غير ارتباط في الموضـــــوع أو الزمـــان أو المكان.

يستعمل تعبير المونتاج في المسرح في الدرامـــات العصريـــة، بتقنية درامية حديثة، أدى إليها التقدم في أساليب الإضاءة المسرحية.

موهبة GIFT- TALENT

الموهبة هى إحدى النقاط الأساسية في إنتاج الفنون. وبدونـــها لا يظهر الفن على الرأى العام، لأن حامله أو موصله لا يمكـــن اعتبـــاره فنانا .. أو بمعنى آخر أهلا لأن يحمل الرسالة الفنية. والموهبة الفنيـــة من الله سبحانه وتعالى، وهى استعداد يولد مع الإنسان ويثـــير حماســـه تجاه فن معين من الفنون.

تعزو بعض الآراء (الموهبة) إلى تأثير المجتمع الذى يعيش فيه الفرد. كما أن آراء أخرى تثير وتناقش قضية الموهبة على أنها نتيجة عوامل وراثية في الإنسان.

قدمت بعض الأبحاث الأخيرة في الجامعات الأمريكية تشير إلى أن أصل الموهبة يعود إلى كل من تأثير البيئة والعوامل الوراثية معا.

وفى رأينا الشخصى معارضة مثل هذه الآراء وتلك ، مع احترامنا لنتائجها العلمية كذلك من واقع تجربتنا المسرحية. إذ أن اغلب الممثلين المهرة- ووفق دراسات إحصائية دقيقة- لم يكن آباؤهم من الممثلين البارزين ، أو حتى من العاملين في الحقل الفنى. وهو ما يسقط عامل الوراثة عنهم.وما ينطبق على الفن فيما نحن بصدده الآن ينطبق على العلوم الطبيعية والاجتماعية كذلك.

ميشيل سان دينيس MICHEL SAINT- DENIS

مخرج مسرحى فرنسى من مواليد ١٨٩٧/٩/١٣م. بدأ حياته الفنية في عام ١٩١٩م مع خاله المخرج الفرنسى جاك كوبو (١٨٧٩/٢/٤- ١٩٤٨/١٠/٢٠م). تعلم على يد كوبو، وأثر فيه ستانسلافسكى تأثيرا كبيرا وهاما، عندما زارت فرقة مسرح الفن باريس في إحدى جولاتها المسرحية.

يؤسس عام ١٩٣١م جماعة الخمسة عشر المسرحية التى عملت في مبنى مسرح (ألفييه كولومبييه **VIEUX- COLOMBIER**) .. هذه الجماعة المسرحية التى قدمت عدة مسرحيات تجريبية بدون استخدام للمناظر أو الديكورات المسرحية. استندت الجماعة في فلسفة تجريبها

إلى أن يضطلع الممثل بالارتجال، والفن الصامت (البانتومايم)، وألعاب الأكروبات، وتقديم الموسيقى عزفا وأداء. وعبر هذه الاجتهادات لتحميلها فن الممثل، يستطيع المخرج إعادة ترتيب العرض المسرحى من جديد.

في عام ١٩٣٥م يفتتح ميشيل سان دينيس استوديو للمسرح في لندن THEATRE STUDIO لتعليم فن التمثيل . ثم يخرج عدة مسرحيات في المسرح الإنجليزى (مكبث لشكسبير، أوديبوس لسوفوكليس بتمثيل السير لورانس أوليفييه SIR, LAURENCE OLIVIER، الشقيقات الثلاث لتشيكوف ببطولة السير جيلجود SIR, JOHN GIELGUD. يدير دينيس في الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٧م (المركز الدرامى بستراسبورج شرق-CENTRE DRAMATIQUE DE L'EST, STRASBOWRG.)

ميكائيل ردجريف MICHAEL REDGRAVE

السير ميكائيل ردجريف ممثل إنجليزى شهير. من مواليد بريستول BRISTOL في ١٩٠٨/٣/٢٠م أعد نفسه لإجازة التدريس، إلا أنه يتجه إلى المسرح وهو في سن السادسة والعشرين.

مثل في البداية في مسرح ليفربول LIVERPOOL ومن هناك انتقل عام ١٩٣٥م إلى مسرح الأولد فيك OLD VIC THEATRE. إلا أن أهم بدايات أعماله التمثيلية في المسرح تظهر في دور بولينج بروك BOLINGBROKE في دراما شيكسبير (ريتشارد الثانى II. RICHARD في مسرح الملكة QUEEN'S THEATRE. ويسير

بخطوات ثابتة بعد ذلك ليمثل دور تيوزيدباخ TUZENBACH في دراما تشيكوف (الشقيقات الثلاث).

بعد عام ١٩٤٥ ينطلق ردجريف نحو المرحلة الثانية في مراحل تطور حياته. فيمثل دور(هكتوريا- HECTORJA) في دراما جان جيرودو JEAN GIRAUDOUX (١٨٨٢- ١٩٤٤م) المعنونة (لن تكون هناك حرب في طروادة- LA GUERRE DE TROIE N' AURA PAS LIEU) المكتوبة عام ١٩٣٥م.

استفاد ردجريف من طريقة ستانسلافسكى في فن الأداء التمثيلى. ونفذ بدقة الطريقة في تمثيله للأدوار الشيكسبيرية التى أداها في درامات (مكبث، الملك لير، أنطونيوس وكليوباترا). وكانت هذه الأدوار هى مكبث وعطيل وأنطونيوس.

يقدم ردجريف شخصية هملت شيكسبير عام ١٩٥٠م في ظل العوامل النفسية وأفكار ستانسلافسكى مرة أخرى، فيحقق أعظم تمثيل للشخصية خلال القرن العشرين بأكمله .

مثل أدوار البطولة في المسرح وفى السينما الإنجليزية.وكتب عدة درامات قليلة. ومارس الإخراج المسرحى كذلك.

تخصص في الأدوار العقلانية الفكرية في مستهل حياته الفنية. ومع ذلك فلم يستطع أن يؤثر كثيرا في الجماهير . إذ يتحدث النقاد الإنجليز عن فجوة ظلت بينه وبين الجماهير.

إلا أنه يدحض هذه الصورة عندما ينتقل إلى تمثيل الأدوار الصعبة والكلاسيكية في المسرح، والتى تحتاج إلى مهارة تقنية فن التمثيل والإلقاء السليم المؤثر. ويعتبر السير ردجريف في بريطانيا هو الممثل الملقى الثانى بعد السير جيلجود GIELGUD الذى يجيد فن الملقى للشعر أو النثر على السواء. برع ردجريف في إلقاء الشعر الشيكسبيرى إلقاء معبرا مؤثرا في نفوس السامعين.

كتب كتابين جمع فيهما مذكراته التى كان يلقيها على طلابه في الجامعة . هما:

١- طرق ووسائل الممثل - عام ١٩٥٣م
THE ACTOR'S WAYS AND MEANS

٢- قناع أم وجه؟- عام ١٩٥٨م MASK OR FACE?

ميلودراما MELODRAMA

ولدت الميلودراما كنوع أدبى في المسرح الفرنسى إبان عصر الثورة الفرنسية.

وفى السنوات العشر الأول من القرن التاسع عشر الميلادى راجت الميلودراما في فرنسا وفى إنجلترا، كشكل تاريخى، أو قصصى، أُطلق عليه آنذاك المسرحية الشعبية.

تدخل فى تركيب الميلودراما عناصر التعقيد والمطاردة. والبطل في الميلودراما شخصية خبيثة تسبب المفاجآت والمآسى والدموع . لكن الميلودراما أحيانا كثيرة ما تنتهى بالحظ السعيد بعد جولات من العذاب والاضطهاد.

أعظم الميلودراميين هو الفرنسى جيلبير دو بيكسيركور GUILBERT DE PIXERÉCOURT (١٧٧٣- ١٨٤٤م).

ميميك MIMIC

أصل اللفظة باليونانية القديمة ميموس MIMOSZ، ومعناها التمثيل بحركات جسدية، أو التمثيل متسم بالتقليد أو المحاكاة.

وإذن ، فالميميك حركات تصاحب الحوار المسـرحى ،أو هـي تقوم مقامه بما تفعله أو تؤثر به من حركات- وبخاصـة فـي وجـه الممثل- تُعبر عن أحاسيس مناسبة أو أفكار ذات معنى.

وفى حالة الديالوج المسرحى، عادة ما يستعمل الممثل المسـتمع لزميله- في حالة السكوت- الميميك ليعكس أحاسيسه مما يُلقى عليـه أو على خشبة المسرح.

لم يكن (الميميك) شأن يذكر في الدرامـات الإغريقيـة. كـانوا يلبسون الأقنعة على وجوههم. أما في العصر الهيللينى فقد تغير شـأنها، واتضحت أهميتها عندما خلع الممثلون الأقنعة واستطاعت الميميـك أن تقدم نوعا من التأثير ساعتها.

وفى العصر الحديث، تبرز أهمية الميميك في التعبـير بالوجـه تعبيرا واضحا ومحددا .وكبار الممثلين هم القـادرون علـى اسـتعمال الميميك.

ميهائيل شبكين MIHAIL SCSEPKIN

(١٧/١١/١٧٨٨- ٢٣/٨/١٨٦٣م) ممثل روسى واحـد مـن مُقعدّى فن الأداء التمثيلى الواقعى في مسرح روسيا.وأحد المصلحيـن المسرحيين.

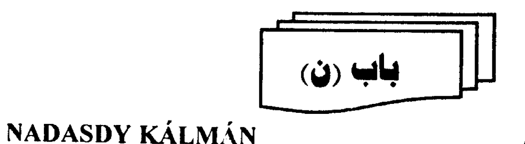
نشأ في أسرة فقيرة تنتمى إلى نوع العبيد في روسيا القيصريـة. مثّل في صغره في (مسرح العبيد) الذى كان قائما في الروسيا. ثم انتقل إلى مسارح الريف.

يصعد على مسارح العاصمة موسكو لأول مرة في عام ١٨٢٤م في المسرح الصغير كأحد أعضائه الجدد. في نهاية حياتـه اسـتوعب طريقة ستانسلافسكى في المسرح.

مثل شبكين في درامات كبيرة للمؤلفيـــن جوجـــول وبوشـــكين وجريبويادوف GOGOL, PUSKIN, GRIBOJEDOV اشتهر بـــالأدوار الساتيرية. وتعامل مع علوم النفس في تحليل ما قام به من درامات.

برع في أدوار خـــالدة. مثـــل (شـــيلوك فـــي تـــاجر البندقيـــة SHYLOCK)، (العجوز ميللر MILLER في الحب والدسيسة لشيللر).

كتب مذكراته وخطاباته المتبادلة مع الفنانين في كتاب ظهر عام ١٩١٤م فـــي الاتحـــاد الســـوفيتي بعنـــوان ZAPISZKI, PISZMA, RASSKAZI



باب (ن)

نادا شدى كالمان NADASDY KÁLMÁN

مترجم ومخرج ومؤلف موسيقى مجرى. حاصل علـــى جـــائزة كوشوت KOSSUTH ثلاث مرات، وحاصل على لقب فنان قدير.

عمل بدءا من عام ١٩٢٢م مساعدا للإخراج في أوبرا بودابست. ثم درس في أكاديمية الفنون الموسيقية بالمحر التأليف الموسيقى على يد الموسيقى المجرى كوداى زولتان KODÁLY ZOLTÁN. يعود كالمـــان بعد إتمام دراسته الموسيقية عام ١٩٣٣م ليعمل مخرجا أوبراليـــا فـــي أوبرا بودابست .وبعد أعوام قليلة يصبح المخرج الأول في دار الأوبرا ذاتها. في عام ١٩٥٩م يُعين مديرا للأوبرا المجرية. ويُـــدرّس أســـتاذا للإحراج المسرحى في أكاديمية الفنون المسرحية ببودابست. ويُشـــرفنى أنْ كنتُ أحد طلابه لأربع سنوات في قسم الإخراج المسرحى في الفـترة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٢م (في الجانب النظرى الأكاديمي).

استعمل الكورس والكورال استعمالا دقيقا ومؤثرا في الأوبـــرات العديدة التى أخرجها.وحرّك مئات عديدة من الماثلين على خشبة الأوبرا في انسيابية ورشاقة وجمالية مسرحية فائقة.

أهم إخراجاته في الأوبرا:-

زواج فيجارو - موزارت	MOZART
دون جوان - موزارت	
وليام تل- روسينى	ROSSINI
فيديليو- بيتهوفن	BEETHOVEN
أرابيلا ودافنى- اشتراوس	STRAUSS
هونيودى لاسلو- أركل	ERKEL
قلعة النبيل ذو اللحية الزرقاء - بارتوك	BARTOK
الصندوق الساحر- فاركاش	FARKAS
عطيل- فردى	VERDI
مدام بترفلاى- بوتشينى	PUCCINI
حياة البوهيميا- بوتشينى	PUCCINI
توسكا- بوتشينى	PUCCINI
مانون ليسكو- بوتشينى	PUCCINI
توراندوت- بوتشينى	PUCCINI

أخرج نادشدى كالمان في مسارح أوروبية وقدّم عروضـــا فـــي إسكالا ميلانو SCALA وفى مســـرح MAGGIO MUSICALE فـــي فيرنزا، وفى فينيسيا.

كما أخرج للمسرح القومى المجرى عدة مسـرحيات دراميـة أهمها: عطيل . أخرج عدة أفلام للسينما المجرية. يتولى عـام ١٩٦٤م منصب عميد أكاديمية الفنون المسرحية ببودابست.

والفنان المجرى الكبير من مواليد بودابست فـي ٢٥ نوفمـبر ١٩٠٤. والمتوفى في سبعينيات القرن الماضى .

نسخة الملقن PROMPT BOOK

المقصود بنسخة الملقن، هو الصورة الكاملة لحوار المسـرحية التى تجرى (عرضا) على خشبة المسرح. تحتوى نسخة الملقن على كل التعديلات الحوارية، والإضافات التى يقترحـها الإخـراج فـي أدوار الممثلين.

كما تضم النسخة مواقع الضوضاء والحركات التى يمكن للملقن توجيهها، أو السكوت عن التلقين حتى تنفيذ هذه الحركات.

ويقيد في نسخة الملقن مواقع رفع وإنزال الستار بين المشاهد أو الفصول.

كما تشطب أو توضع ما بين قوسين شطبا كذلك كل ملاحظـات المؤلف الدرامى، حتى لا تعيق الملقن عن أداء واجبه، الذى يتركز فـي تلقين أو متابعة حوار الممثلين.

وفى المسارح الحديثة أُلغيت كمبوشة التلقين PROMPT BOX . وبدلا من نسخة الملقن الواحدة، استعملت المسارح الحديثـة نسـختين وملقنين. واحد يقف في الكالوس الأيمن والثانى يتخذ مكانه في الكالوس الأيسر، ودون أن يراهما الجمهور. وهى طريقة تُسهل للممثلين التقـاط الحوار من اليمين أو من اليسار بحسب مكان وجودهـم علـى خشـبة

المسرح. إلا أن الحقيقة يجب أن تُذكر، وهى أن العروض المسرحية في أوروبا، لا تخرج إلى الجماهير إلا إذا كان الممثل - مهما كبر أو صغر دوره- في غنى تماما عن التلقين ولذلك سهلت مهمة الملقن في المسرح الحديث.

نسخة الإخراج DIRECTING COPY

المقصود بنسخة الإخراج، هو نسخة المسرحية التى في يد وحوزة مساعد المخرج المسرحى والذى يتولى تسجيل ملاحظات المخرج، سواء كانت ملاحظات في الأداء التمثيلى، أو في الحركة، أو في مقياس الانفعال، أو في معان تتواجد خلف ظلال الجمل أو الحوار أو العبارات اللفظية. أو إذا كانت ملاحظات خاصة بإعداد بعض قطع الإكسسوار، أو ملاحظات تشير إلى حركات إضائية معينة.

ومن الطبيعى أن تكثر هذه الملاحظات كلما تقدمت التدريبات المسرحية إلى أمام وتبقى نسخة الإخراج ملفا وثائقيا لكل متضمنات العرض المسرحى (نظريا وعمليا).

وفى حالة إعادة العرض بعد عدة أشهر أو عدة سنوات- كما يحدث في بعض المسارح- فإن نسخة الإخراج هذه تكون بمثابة المصدر الأصلى والمعتمد لأعمال الإعادة في كل الأحوال.

نظرية الأدب LITERATUERE'S THEORY

الآداب الجميلة هى إحدى فروع علم الأدب. وفيها تنحصر أغلب نظريات هذا العلم.

تبحث النظريات في شخصية كاتب الأدب ودوره في التكوين الأدبي، وكونية انعكاس الآداب على الشعوب ،وخصائص التكوين في العمل الأدبي،والمشكلات والفروق الناتجة عن عدم التطابق بين علم الجمال الأدبي ونظرية الأدب بصفة عامة. وكذا تحليل فروع أخرى مثل نظرية الشعر، نظرية الدراما، نظرية الرواية. وبصفة عامة التعرف على كل أساليب التقنية الأدبية والأشكال الخارجية.

والتعرف على النظرية في الأدب يُجبر الباحث أو المشتغل على فحص (اللغة) باعتبارها عامل تحقيق مباشر للأدب وأول مواد وأساسات الإبداع فيه. بعد ذلك ينكب الباحث على تحديد مميزات وخصائص هذه اللغة والتعرف على اللهجات والإيقاعات والأساليب. ثم يصل تباعا إلى (تكوين) الأدب، ونقصد به تصور العمل الأدبي في الحدث والقصة والصراع والشخصية والنوع ، وخصائص الاتصال واستمرارية الأدب كأسلوب أو تيار أو مذهب أو مدرسة معينة بذاتها. تدخل أمثال هذه البحوث ضمن تاريخ الأدب كمادة علمية يضطر الباحث إلى الولوج في ميادين علمية أخرى مثل علوم الفلسفة والأخلاق والمنطق والاجتماع.

النقد CRITICISM

أصل الكلمة اليونانية **KRINO**. والنقد هو تقييم الأعمال الفنية.وقد استُعملت الكلمة في العصر الهيلليني، ثم عند الرومانسيين بعد ذلك. وانتشرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين حيث شاع استعمالها بفضل من دراسة لموليير بعنوان (نقد مدرسة النساء-
(MOLIÈRE: CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES)

ثـم يظـهر كتـاب" للشـاعر الإنجلـيزى الكسـندر بـوب ALEXANDER POPE (١٦٨٨- ١٧٤٤م) بعنـوان ESSAY ON CRITICISM (مقالات في النقد- عام ١٧١١م).

وبتطور الصحافة تدخل كلمة (النقد) أحسن أطوارها بعد شـيوع استعمالها اليومى، بما لفت الأنظار إلى تعبير النقد الفنى مستقبلا على يد الكُتاب الألمان والفرنسيين والإنجليز.

في مجال الصحافة يظهر النقـد القصـير المقتضـب، النقـد السطحى، النقد المحدد، النقد العلمى (المتضمن لعناصر أدبية وفنية فـي تناوله)، النقد الجزئى (المهتم بأشياء دون أشياء).

وتاريخيا، نعرف الأدب السنسكريتى، وفلاسفة الصيـن الذيـن ركزوا على الجوانب الأدبية في النقد، وأحيانا قليلة مس نقدهم التشـكيل الجمالى في الأدب.

إلا أن نظريات مدام ستيل MADAME DE STAEL (١٧٦٦- ١٨١٧م) وآراء صالونها الأدبى الرافضة للكلاسـيكية والداعيـة إلـى الرومانتيكية تُحدث تأثيرا قويا في عالم الدراسات النقدية، خاصة بعد أن أطلقت على تعبير النقد (قانون الأدب).

وفـى القـرن التاسـع عشـر الميـلادى يعلـن تيبوديـه A. THIBAUDET أن النقد في القديم لم يكن نقدا بالمعنى السـليم الدقيـق لوظيفة النقد. وهو يعترف بوجود نقاد في الماضى من وجهة نظره.

وفى القرن العشرين يقـف السـوفيتى بالينسـكى علـى رأس المجددين للحركة النقدية إثر نظريته التى تعتبر النقد، الجمالية المتحركة والوعى الذاتى للحقيقة والواقع. وهو بذلك يتعارض تعارضا شديدا مـع النقد الكلاسيكى. إذ يرى أن على النقد أن يُجدد ما يجب أن يكون عليـه الفن، بدلا من نقده له.

وفى رأى سانت بيف SAINTE- BEUV أن الناقد" هو الإنسان الذى يعرف القراءة، ويعرف كيف يعلم غيره القراءة". والقراءة هنا بمعنى استقراء الأعمال الفنية وقراءتها شكلا ومضمونا ليكون نقدها تعليما للجماهير.

ومن نقاد العصر الحديثين لوناتشارسكى، والتركير.
A. V. LUNATSHARSKY , WALTER KERR الأول في الاتحاد السوفيتى ،والثانى في الولايات المتحدة الأمريكية.

النقد الجديد NEW CRITICISM

بدأت بوادر وعلامات (النقد الجديد) مع بدايات سنوات العشرينيات في القرن الماضى . ويحمل هذا النقد طابع الإيجابية الجديدة. إلا أن الانبثاقه الحقيقية له تتم في الثلاثينيات ، ثم تنضج الفكرة وتكتمل في بداية الخمسينيات بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

يُعزى تعبير (النقد الجديد) إلى عالم الأدب الأمريكى اسبنجارن E. J. SPINGARN وإلى رسالته التى قدمها بعنوان (النقد الجديد) عام ١٩١١م والتى تعتبر مرجعا علميا في هذا الصدد.

يستهدف النقد الجديد تحليل الكلمة، ووضع حدود واضحة للتأويل، وتفسيرات النص الأدبى، واستعمال التحليل المنطقى للايجابية،والبحث عن هدف للنقد ذاته.وتؤيد رسالته العبارة التى تقول (كل تعبير هو فن أيضا).

THEATRE CRITICISM النقد المسرحى

النقد المسرحى يعنى نقد العروض المسرحية التـــى تعرضـــها المسارح على دورها.والنقد المسرحى بمعناه العلمى هو حلقة أخيرة من حلقات العمل المسرحى.

والنقد للفن المسرحى يعنى فحص العمل الدرامى كنص مسرحى مرة ، ثم فحصه كعرض مسرحى مرة أخـــرى. فـــي الفحـــص الأول (للدراما) يتطرق إلى المضمون الدرامى للمسرحية وتكويناتها الأدبيــــة واللغوية والبناء الدراماتورجى لها، والنواقص التى لم يتوفـــر النـــص عليها.

والنقد في الفحص الثانى (للعرض المسرحى) يذهب إلى معالجة التحقيق الفنى للنص، من خلال وسائل العـــرض المســـرحى. بتفســـير وتحليل وجهة نظر الإخراج، ومدى تحققها في العرض ، كمـــا يشـــمل التمثيل عند الممثلين والإطار المادى مـــن ديكـــور وإضــــاءة وخــــدع وموسيقى ومهمات مسرحية أخرى.

وفى أنواع النقد المسرحى: النقد الوضعى الذى لا يعتريه الشـــك يتعامل مع الحقيقية واليقينية POSITIVISM، رغم إهماله أحيانا لتحليل العلاقات. أما النقد الانطباعى IMPRESSIONISTIC فتتحدد مهمته في نقل (انطباعات) البصر أو العقل في تقصــــير عـــن تصويـــر الواقـــع الموضوعى. نقد يرتكز على اللحظة غير المتأنية أو العميقة، ويســـتند إلى الحاسة وحدها، ويبنى رأيه على الانطباع . لذلك فهو نـــوع مـــن (النقد) غير موثوق في صحته أو صحة العناصر النقدية، لأنه يفتقدهـــا تشريحا وتحليلا.

أما النقد الناسخ MIMEOGRAPHIC فهو نقد بسيط ، لكنه خبير بمهمة المسرح، يفيض في فنيات الممثل وأفكار التعبير عند الإخراج.

النمطية- نمط TYPE

النمطية تعنى شكلا عاما مُوحدا في فن مـــن الفنـــون. ويطلـــق تعبير(نمطى) على المواقف والأحداث والأبطال الذين يُعبرون عن الفـن بأسلوب معروف ومطروق ومتكرر ليس فيه من التجديد الكثير، بقدر ما فيه من الجمود والشكل التعبيرى الثابت.

ومع أن النمطية هى إحدى نوعيات علـــم الجمـــال، إلا أن الفن السليم يجب أن يخلو من النمطية. إن لكل فكرة فنية موقفا خاصا بــــها. وهذا الموقف يستهدف تعبيرا فنيا محددا،وهو ما تفســـده النمطيـــة لـــو تعرضت له لأنها تطبعه آنذاك بالعمومية والأشكال المستهلكة المكررة، فتفقده خاصيته.

يخلق الكاتب الدرامى شخصياته وينسجها تبعـــا لفكرتـــه وبمـــا يتوافق مع التعبير الفنى المراد. وهو ما نـــــراه عنـــد شيكســـبير فـــي شخصيات خاصة في تصرفاتها وبعيدة عن النمطية والعموميـــــة مثـــل هوراشيو مع هملت لتأكيد الوفاء في أعظم مراحله مثلا.

وعادة ما يكون النمط في الدراما بطلا من الأبطال أو شـــخصية مؤثرة في الأحداث، تقابلها شخصيات أخرى إما معه أو في مواجهته.

فلاجيمير إيفانوفتش نميروفتش دانتشنكو

VLAGYIMIR IVANOVICS NYEMIROVITCH DANCSENKO

(١٨٥٨/١٢/٢٣- ١٩٤٣/٤/٢٥م) كاتب ودراماتورج ومخرج ومُنظّـو روسى. حائز على جائزة الدولة. أسس بالاشتراك مع المخرج الروسـى قنسطنطين ستانسلافسكى مسرح الفن بموسكو . وقاد هذا المسرح فـترة طويلة منذ بداية إنشائه.

كتب في فترة دراسته كطالب في كلية العلوم بجامعـة موسـكو عددا من المقالات والدراسات في الصحـف ، كشـفت عـن فكـره الديمقراطى المبكر، وحاسته الجمالية والفنية تجاه الفن المسرحى النقـى والحر. انتقل فكره إلى كثير من كُتاب الدراما الروسـيين، وبخاصـة الدرامى أستروفسكى OSZTROVSZKIJ.

في تسعينيات القرن قبل الماضى التاسع عشر الميلادى تظهر له كثير من القصص والروايات الأدبية. كما كتب درامات صعدت علـى المسرح الصغير بموسـكو، ومسـرح الكسندرينسـكى فـي بيترفـار ALEKSZANDRINSKIJ.

عمل دانتشنكو مُدرسا لفنون المسرح في جماعة الفيلـهارمونى. وكان بحق هو الشعلة المتوهجة والمحرك الدرامى الفعلى في مسـرح الفن بموسكو بكل ما قدمه من جهود دراماتورجية وتعليمية وتثقيفية.

يُعزى إليه الفضل فى اكتشاف أعمال الدرامى الروسى أنطـون تشيكوف، عندما أخرج له مسرحيته الطويلة(طائر البحر- CSAJKA)، في أول مواسم مسرح الفن، رغم سقوطها آنذاك. وكان من محرضـى كل من تشيكوف وجوركى على الكتابة الدرامية للمسرح.

أول عـرض مسـرحي يخرجـه مسـتقلا، كـان لمسـرحية (يوليوس قيصر- JULIUS CEASAR) لشيكسبير.

عمل بعد الثورة الروسية ونجاحها في عام ١٩١٧م كمسئول عن التوجيه المسرحي في الاتحاد السوفيتي، وعضو في لجنة رسم الخطـط المسرحية. كتب نظريات مسرحية في مجلـة (الثقافـة المسـرحية- KULTÚRA TYEATRE). **أهم أعماله في الإخراج المسرحي:**

١- أنّا كارينينا - ليو تولستوى

٢- الشقيقات الثلاث- تشيكوف

٣- ساعة بـرج الكرمليـن- نيكـولاى بوجوجيـن- NYIKOLAJ FJODOROVITCH POGOGYIN (١٩٠٠- ١٩٦٢م).

ويخرج دانتشنكو بعض الأوبرات في المسرح السوفيتي. في عام ١٩١٩م ينشئ استوديو للموسيقى يتبع مسرح الفن. وسرعان ما يتحـول هذا الأستوديو في عام ١٩٢٦م إلى المسـرح الموسـيقي. وفـى هـذا المسرح استطاع دانتشنكو تخليص الممثل الأوبرالى من تقليديات الممثل في عروض الأوبرا، وجعل لفن التمثيل الأوبرالى قيمته التى تسـاوى القيمة الموسيقية سواء بسواء في العروض الغنائية والأوبرالية. وفى هذا المسرح الموسيقى، قدم دانتشنكو رائعة اليونانى القديـم أرسـطوفانيس المعنونة (ليسستراتا- LÜSZISZTRATÉ). كما قدم رائعة الموسـيقى الفرنسى المؤلف بيزيه BIZET، كارمن CARMEN.

تولى دانتشنكو إدارة مسرح الفن بعد وفاة العلامـة المسـرحى ستانسلافسكى في عام ١٩٣٨م. وفى عام ١٩٤٣م تُكرمه الدولة علـى أعماله في المسرح السوفيتي.

نهاية سعيدة HAPPY END

المقصود بالنهاية السعيدة، هو خاتمة المسرحيات التـــى تتخــذ طريقا سليما يبتعد عن العنف والحزن والتراجيديا في ختـــام العــرض المسرحى. تأتى (النهاية السعيدة) في هذا النوع غـــير معادلـــة لنهايـــة التراجيديات التى أحيانا ما تُختتم بالموت. لكن الحب فيها عـــادة مـــا ينتهى بالزواج، ولا ينتهى بالموت التراجيدى (كما في روميو وجولييــت مثلا).

في القرن الثامن عشر الميلادى مُثّلـــت بعــض التراجيديـــات الشيكسبيرية- خطأ- على أن نهاياتها سعيدة. كما مثّل المسرح الألمـانى دراما إبسن المعروفة باسم(نورا NORA) أو كما تُرجمت بالعربية إلـى (بيت الدمية) بنهاية سعيدة. فقد غيّر المسرح من نهاية الدرامـــا، التـى تترك البطلة نورا فيها بيت الزوجية إلى غير رجعة . غـــيّر المســـرح النهاية، إلى نهاية سعيدة، فلم تترك نورا البيـــت فـــي ختـــام العـــرض المسرحى. وهذا التغيير مشروع بطبيعة الحال فـــي المســـرح، بحكـــم التفسير الذى يراه مخرج العرض المسرحى المعاصر.

تعبير(HAPPY END) مأخوذ من فن الفيلم الأمريكى. إذ دأبـــت أفلام هوليود التجارية على إنتاج أفلام تشترط النهايات الســـعيدة فـــي ختامها.

النـــو NOE

هو مسرح الميلودراما اليابانية. وهو أحـــد أنـــواع المســـرحية القومية في اليابان. معنى كلمة NOE بالإنجليزية هـــو CAPACITY،

أى مسرح الطاقة الفنية والقدرة العقلية، ومسرح (النو) هو أحد روافـــد الفروسية اليابانية بكل ثقافتها الممتدة من القرنين الرابع عشر والخـلمس عشر الميلاديين.

تنتمى درامات مسرح (النو) إلى الأصل الديني الذى كتبه رهبان الديانة البوذية BUDDHISMخصيصا لهذا المســرح. ويسـجل تـاريخ المسرح اليابانى أسماء الرهبان كان - أمـــى KAN - AMI (١٣٣٣-١٣٨٤م)، وابنــه الراهــب زا- أمـــى ZE-AMI (١٣٦٣- ١٤٤٤م) وجهودهما في إخراج عروض النو اليابانية داخل الدير لأول مرة. لـــم تكن عروضا منظمة بالمعنى المعاصر. فقد افتقدت التماثل والتناسق في الفن ASYMMETRY. كانت الجماهير اليابانية تواجه خشبة المســرح. في يسار الخشبة دكة أو مصطبة TERRACE تتصــل بيميــن خشــبة المسرح التى تمثل رواقا مُعمدا عند مدخل المبنى على اليمين، يتم فيـــه تغيير ملابس وأزياء التمثيل.

تحتل الفرقة الموسيقية المصاحبة لعرض النو (وهى آلات مـــن الفلوت والطبول) الجزء الخلفى من المصطبة. ولم يكن الديكور أكـــثر من شجرة التنوبFIR TREE المرسومة علـــى ســتار فـــي المؤخـــرة (والتنوب هو الشجر المستعمل في أعياد ميلاد السيد المسيح).

لم تكن هناك شخصيات كثـــيرة. وفـــى العـــادة كـــانت هنـــاك شخصيتان مسرحيتان. ويلعـــب الرجـــال دور النســـاء فـــي العـــرض المسرحى. بطل دراما النو يحمل القناع المصنوع من الخشـــب، الـــذى يُلون بعد ذلك، واتسم القناع بالأسلوبية. كانتِ درامـــات النـــو قصـــيرة الزمن إلى حد ما. ويدخل في جزئها الثانى مـــن العـــرض المســـرحى الرقص والغناء بصورة غنائية قيثارية في تعبير عن أفكـــار الشـــاعر الكاتب وفى عاطفية أو حماسية إلى حد الإفراط LYRIC وامتدت هـــذه

العاطفية أو الحماسية إلى الديالوجات المسرحية، التى خدمت الفكر الدينى والتعبدى في دراما النو.

أما اللغة المستعملة فكانت اللغة القديمة، التى ظهرت في الدرامات نثرا أو شعرا على السواء. في حفاظ على موضوعات شعبية مزمنة ومعروفة في التاريخ وفى الحياة اليابانية القديمة والغابرة، بما فيها الحب اليابانى القديم بطبيعة الحال، وحكاياته الخالدة (كما في قصة حب كندجى– GENDZSI)، وحكايات (سنتويستا– SINTOISTA).

صعدت على المسرح في العرض المسرحى الواحد خمس مسرحيات من نوع النو. من بينها تتسلل الكوميديا بشخصيات المهرجين المسماة (كى أوجين– KIOGEN). وأخذت بقية المسرحيات القصيرة الطابع العاطفى أو التراجيدى.

ويبقى من درامات النو في العصر الحديث أكثر من مائتى دراما، تُقدم حتى اليوم كتراث درامى يابانى.

إلا أنه يذكر أن مسرحيات النو قد اختفت كثيرا من ساحة المسرح اليابانى. وبخاصة بعد مولد الدراما اليابانية المعروفة باسم (الكابوكى– KABUKI) في القرن السادس عشر الميلادى.

نوعيات جمالية (جماليات) AESTHETICS

نقصد بالنوعيات الجمالية الأشكال المحددة والمختلفة في علم الجمال (الاسطاطيقا). ويدخل ضمن هذه الأشكال التصنيف والتنسيق، والتعريف بالقديم. كان تعبير علم الجمال يعنى التشريح للجمال في حد

ذاته، أو التراجيديا أو الكوميديا، وفي أحيان أخرى عنى التراجيكوميديا (بعد ميلادها طبعا).

لفت تشارنيسافسكي النظر إلى أن"(الجمال، التراجيديا، الكوميديا) هي العناصر الثلاثة من بين آلاف العناصر التى تصنع للحياة معنىً مُحدداً. وأنها هى القادرة على إعطاء كل المشاعر والمحاولات الإنسانية التى تُحرك قلب الإنسان".

إلا أن علماء الجمال الجدد لا يزالوا يبحثون في حقيقة النوعيات الجمالية في محاولات للتعرف على تقسيمات جديدة لهذه النوعيات بشكلها المعقد والصعب واضعين تحت المجهر عناصر البحث العلمى، وعناصر العظمة، الشذوذ، العادية، البطولة، الجذرية، الشجن، الشفقة وغيرها. فضلا عن أن علماء الجمال الماركسيين لا يعترفون حتى بتعبير النوعيات الجمالية مفضلين استعمال تعبير(التصنيفات الجمالية) على كلمة النوعيات. كما أن بعض العلماء يطلق عليها (الخصائص الجمالية).

نوعيات العروض PERFORMANCES

نعنى بنوعيات العروض نماذج المسرحيات .منذ العصر الإغريقي تكونت خلفية تاريخية لنوعيات العروض حددها المكان والزمان. وعالم نماذج المسرحيات هو عالم أغنى وأكثر ثراء" من عالم التكوين الأدبى".

تحددت نوعيات العروض داخل حقبات تاريخية وفترات زمنية معينة، كالكلاسيكية أو الرومانتيكية وغيرهما. ومن الطبيعى أن موقف

المجتمع قد ساعد على تحديد نوعية العرض المسرحى، وعلى إعطائه المناسبة أو الفرصة للعرض. واتضحت إلى جانب هذه المعالم وظيفة العرض وهدفه ووسيلته والعناصر الفنية التى يستعين بها كالتنكر والمهمات المسرحية الأخرى مثل الأزياء وفن الإضاءة.

هناك نوعيات من العروض المسرحية تتضمن في وظيفتها البحث عما وراء الكلمات والسطور. أو مناقشة فكر النص الدرامى. كما ارتبطت نوعيات عروض أخرى بالبداية بمقدمة تمهيدية أو مدخل درامى. ونوعيات ثالثة اختتمت بتذييل أو مشهد ختامى.

يستعمل برخت مثلا المدخل في بداية درامته (الإنسان الطيب من ستشوان). وهدف المدخل أو الخاتمة في الدرامات هو خلق العلاقة بين خشبة المسرح وصالة الجمهور.. بين الممثل والمتفرج ، والمحافظة على هذه العلاقة بغية الوصول إلى التأثير الدرامى في المدخل، أو وداع المُشاهد بالخاتمة بطريقة درامية فنية.

تُعتبر (الكوميديا دىلارتى) كوميديا الفن من أبرز نوعيات العروض بارتجالها وشخصياتها النمطية المعروفة والتمثيل بشخصيتين أو أكثر بين استراحات الفصول. ومن النوعيات الهامة أيضا في تاريخ المسرح العالمى مسرحيات كريشنا الهندية، والقصص الفارسية .

إن أهم أنواع العروض وأوسعها انتشارا هى (الدراما). حيث نماذج حقيقية على خشبة المسرح، مادتها الإنسان، ووقودها الصراع الذى يقيمه الإنسان للوقوف في مجابهة الأفكار، التى تقود عادة إما إلى هلاكه وموت البطل التراجيدى- حسب رأى أرسطو، أو هروبه كلية من ساحة الحياة. إن سحق الإنسان هنا يعنى أمرين. إما أن للمجتمع الحق في النهاية، وإما أن هذا الحق إلى جانب الإنسان صاحب وبطل الصراع الدرامى وحامله.

أما نوعيات العروض في المسرح التجريدى، فهى تحمل في طياتها كثيرا من الفلسفة ومن العدمية. وميلاد هذه العروض ونوعياتها وتطورها، بل وانحدارها لا ينبئ إلا عن غرابة تاريخية عديمةِ الأصل والجذور، حتى وإن بدت أسباب وجودها أمر طبيعى أو تاريخى.

نوعيات الفنون ART BRANCH

نقصد بها التخصصات الداخلية للفنون. من الطبيعى أن هناك علاقة- من بعيد أو قريب- للفنون وبعضها البعض. لكن كل فن يبقى حافظا لخصائصه الطبيعية التى تميزة عن الفن الآخر وتخصه به وحده.

فالفن التشكيلى تتعدد فروع المعرفة فيه، في الرسم، التصوير الزيتى، النحت، الزخرفة، الخزف والنسيج ... الخ. وفى فن الملاحم نعثر على تخصصات داخلية عنده نراها في الرواية، الرواية التاريخية، وكذلك الحال في فن القصة ناهيك عن فروع أكثر دقة مثل قصص الحيوان وحكاياتها وأشعارها ورواياتها، وهو ما يُعرف باسم (أدب الحيوانات). كما أن فن الأدب يضم في تخصصاته الشعر والنثر والغنائية والمرثية والدراما. وضمن تحليل النوعيات في الفنون نجد فن الرقص بتعدد مذاهبه واتجاهاته من القديم إلى الحديث.

نظريات نوعيات الفنون قديمة قدم الفكر الجمالى. فهى هذه النظريات التى حددت معايير ومقاييس علاقات الفنون بعضها بالبعض داخليا وخارجيا. وأقدم الأبحاث النظريةِ موجودة عند أفلاطون في تقسيماته للفن وفروعه . مثل فصله فن المعمار عن الفنون الأخرى بحدود قاطعة وحادة معروفة. وكذلك تفضيله فن الموسيقى على بقية الفنون وربطه بفنون الشعر والرقص.

كما أن محاولات أرسطو في النظرية كـــانت ولا تــزال هـــي الأساس العلمى للقاعدة بين الفنون المختلفة، وفى ارتكاز علـــى السَّيـــد والمحاكاة،وبدرجه خصوصية في الشعر والرقص والموسيقى ، وبدرجة ثانية في فنون النحت والتصوير.

ظلت سيادة هذه النظريات على الفنون قائمة وفـــي عصورهـــا الذهبية الطويلة حتى القرن الثامن عشر الميلادى، باستثناء جهود نظرية القديس أوجستون AGOSTON زمن القرون الوسطى وفى فن الموسيقى لهوايته الخاصة بها. كما أن القديس توماس بنظرياتـــه الخاصـــة فـــي الموسيقى المسيحية الموثوقية هدم كل نوعيـــات الموســيقى الشـــعبية (للأسف الشديد!).

إلا أن عصر النهضة الأوروبى مع ذلك، يسجل تقعيدات وأسس جديدة لنوعيات شتى من الفنون سواء عند بتراركـــا PETRARCA أو عند ليوناردو دافنشى LEONARDO DA VINCI خاصة في عالم الفن التشكيلى.وكذلك في النحت على يد ســـلليني CELLINI وعنـــد فـــن التصوير في أعمال ميكلانجلو MICHELANGELO.

ولا يلاحظ ميلاد نظريات جديدة ذات قيمة في فترة الكلاســيكية المزدهرة(الجديدة) ونعنى بها فترة كورنى، بوسيه، بوالو، بوفون
P. CORNEILLE, J. BOSSUET, N. BOILEAU, G. L. BUFFON

تنتفض موجة النظرية في نوعيات الفنون مرة أخرى على يـــد الألمانى ليسنج G. E. LESSING قرب نهايـــة القـــرن الثـــامن عشـــر الميلادى في نظراته الجريئة التى هاجمت الشعر والتصوير وقواعدهمـــا التى وازنتهما بالكلاسيكية. باعتبار أن الشعر هو حـــدث كذلـــك، وأن التصوير في الفن التشكيلى هو لحظة نتاج أيضا. وتمتد نظريات ليســنج إلى الدراما بقواعد دراماتورجيتـــه المعروفـــة باســـم (دراماتورجيـــة هامبورجHAMBURGISCHE DRAMATURGIE) التى أخرجها كتابه

نظرية بين عامى ١٧٦٧، ١٧٦٩م. وفيها ينفى الوحدات الثـــلاث إلــــى غير رجعة وفى تعارض مع هذه الأشكال (الكلاسيكية). وهى نظريـــات فتحت المجال حقا لفكر أدبي حر غير مرتبط بـــــالقديم، وغـــير منتـــم للأصول الإغريقية في نظرية الدراما. وهو ما يتفق فيه معه مســـــتقبلا الفيلسوف كانط KANT في اعتباره تسيير نظم الفن بلا قاعدة تحكميـــة أو شرطية. وفى افتراض النية والقصد دون اللجوء عمدا إليها بنظريـــة ما. لأن الفن يكمن في مبدعه ولا يكمن في القواعد والنظريات. وفـــى ارتباط بدرجة كبيرة بالمتطلبات الطبيعية للفنـــون. كـــل فـــن بحســـب متطلباته وحاجاته واحتياجاته وظروفه وبيئته.

يُكمل هجل HEGEL نظريات نوعيات الفنـــون برأيـــه الـــذى يتصمس أعظم الفكر وأرقاه وأنبله . إذ يرى هجل مضمون الفـــن فـــي الفضيلة ،وشكل هذه الفضيلة. عمد هجل إلى شرح العلاقات المختلفـــة مضموں الفضيلة داخليا وخارجيا حينما تتعارض الفضيلـــة كمضمـــون مع الشكل كإطار لهذا المضمون. ومُفسرا مولد الرمز أو تواجـــده فـــي مثل هده الأحوال. كما شرح أيضا (الشكل التوافقى) للمضمون والشـــكل معا، وما يفصياں - مں جرائه- إلى التقليد أو(الشكل الكلاسيكى) بحسب تعبيره.

نورمان بل جديز NORMAN BEL GEDDES

من مواليد أدريان ADRIAN في ١٨٩٣/٤/٢٧م، والمتوفى فـــي نيويورك NEW YORK في ١٩٥٨/٥/٨م. مهندس ديكور أمريكى. بعد انتهاء دراسته التشكيلية بدأ تصميم المناظر والديكورات للمسرح في عام ١٩١٦م في لوس أنجلوس LOS ANGELES.

حقق جديز شهرته العالمية في المسرح عندما صمم ديكـــورات مسرحية (المعجزة MIRACLE) التى أخرجـــها المخـــرج النمســـاوى ماكس راينـــهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣- ١٩٤٣م). فقـــدم حلولا عصرية وتقنية جميلة عكست على قيمة العرض المسرحى. كمـــا صمم ديكورات مسرحية دانتى الليجبيرى DANTE المعنونة (الكوميديـــا الآلهية- DIVINA COMMEDIA) لكنه لم يتحقق تنفيذ المسرحية علـــى خشبة المسرح.

تمتاز تصميماته بالبساطة الموصلة إلى الـــهدف فـــي مباشـــرة (وتعبير المباشرة هنا لا يعنى المباشرة الخالية من الفنية في المســـرح). كما تنتمى أعماله إلى التيار التجديدى على خشبة المسرح.

نيكولاى بافلوفنش أخلبكوف

NYKOLAJ PAVLOVITCH OHLOPKOV

(١٩٠٠/٥/١٥- ١٩٦٧/١/٩م). ممثـــل ومخـــرج ومُنظـــر مسرحى سوفيتى. من مواليد مدينة إركوتسك IRKUTSZK. حائز على جائزة الدولة. عمل ابتداء من عام ١٩١٧م مصمما للديكور المســـرحى في مسرح إركوتسك. ثم تحول إلى التمثيل والإخراج بعـــد إخراجـــه لمسرحية ماياكوفسكى المعنونة BUFFO MYSTERY .ترسله الدولـــة إلى موسكو لدراسة فنون المسرح. يتتلمذ على يد مايرهولد ويُمثل بعـــد ذلك في مسرح أستاذه.

في عام ١٩٣٠م يصبح مديرا فنيا للمسرح الواقعى. ويظل هناك حتى عام ١٩٣٧م. يقدم في تلك الفـــترة مســـرحا عريقـــا بـــالإخراج

المسرحى. ومن عام ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٤م يعمل في مسرح فاختنجوف . وفى عام ١٩٤٣م يكون قد أصبح مخرجا أول لنفس المسرح.

أقام أخلبكوف نظريته المسرحية على إعادة فكرة (الأعياد الشعبية). اشتغل بالدرامات الكلاسيكية، وبمختلف منابعها ومصادرها ، ترك بعض الدراسات النظرية في المسرح.

نيكولاى بافلوفيتش أكيموف

NYIKOLAJ PAVLOVITCH AKIMOV

(١٩٠١/٤/١٦- ١٩٦٨/٩/٦م).

نيكولاى بافلوفيتش أكيموف، مخرج مسرحى ومصمم أزياء وديكورات سوفيتى.

بدأ حياته مصمما للديكور في مسرح فاختنجوف، ثم انتقل للعمل في مسرح الفن بموسكو. أول عمل أخرجه للمسرح (هملت) شيكسبير في عام ١٩٣٢م على مسرح فاختنجوف. يعمل مديرا فنيا للمسرح الكوميدى في لينينجراد في الفترة من ١٩٣٥ حتى عام ١٩٤٩م.

تميزت أفكار الإخراج عنده بالجرأة البالغة والخيال الثرى، في بحث دائم عن شكل **FORM** من أشكال التأثير الفعال على الجماهير. وقد حارب أكيموف كثيرا لتعديل خطة الريبرتوار في المسرح اللينينجرادى، من أجل الأمثل والأقوى تأثيراً وفعالية. خطط للريبرتوار كوميديات وساتيريات كان هو نفسه مولع بها شخصيا. وقد صادف منهج إخراجه صدى في نفوس الجماهير. كما تعرّض نفس منهجه هذا لآراء نقدية كثيرة.

يترك المسرح وحياته في عام ١٩٥٠م، ثم يعود مرة أخرى إليه بعد خمس سنوات. وقد درس أكيموف في أواخر حياته فـــي المدرســة العليا لفنون التمثيل في ليننجراد مادتى الإخراج المســرحى والديكــور المسرحى.

أهم المسرحيات التى قام بإخراجها:

١- الظل.

٢- التنين DRAGON (نسبة إلى هتلر).

٣- معجزة كل يوم.

٤- رجل استراتفورد.

٥- دون جوان DON JUAN.

نيكولاى جافريلوفتش تشارنيسافسكى

NIKOLAI GAVROLIVITCH TCHARNISEVSKI

(١٨٢٨- ١٨٨٩م)

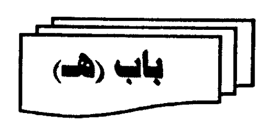
عالم اجتماعى روسى، ناقد وصاحب نظريات في الآداب. آراؤه تُشكّل تحديدات هامة لمعالم المادة في الفن. وهو يرى أن الجمال فـــى الفن ليس كل أهداف الفنون أو متطلباتها كما ينادى بذلك تيار الفن للفن.

يذكر تشارنيسافسكى" حقيقة أن الإنسان موجود،والجمال ما هـــو إلا أحد إبداعاته. والأحداث الإنسانية تحتوى بالضرورة علـــى جـــهود الإنسان، حتى ولو كان هذا الإنسان متحيزا لشيء من الأشياء. وعلـــى هذا، لا أعتبر أن الفن هو حصيلة أو نتاج الجهد الجمالى الذى يســتهدفه الإنسان. بل هو حصيلة جهود أخرى وقُوى وتـــأثيرات مجتمـــع، فـــي معطيات الإنسان نفسه".

حددت نظرياته هذه طرق البحث عن الجمال، وكشفت عما يحويه من وجهة نظر (المادية) " فالشيء الجميل جميل بقدر ما نراه نحن جميلا، والحياة جميلة من وجهة نظر فرد بقدر ما يتمتع به فيها من جمال وراحة". أن أهم ما أحدثته نظريات تشارينسافسكى في علم الجمال، هو أن الطبقات بوجه عام تختلف في نظراتها الجمالية للأشياء. وهو ما يُوصل إلى أن قراراتها وأحكامها بالنسبة للجمال تصبح متفاوتة، وإلى حد بعيد ... أى أن الجمال عندها يصبح جمالا أيديولوجيا مناسبا لتفكيرها.

إلا أنه يعود فيقرر أن الأهميات في الفن هى نتاج الحقيقة والواقع. ثم يشرح هذا الواقع ويوضح الحقيقة. ويدلف في النهاية إلى الحكم الذى يجب أن يحتويه المضمون الفنى في نهاية المطاف، عن العالم وأحواله والمجتمع وظروفه. وهو ما قربّه في بعض النقاط المثارة- من عناصر الواقعية النقدية.

يعترض تشارنيسافسكى على تيار الفن للفن L'ART POUR L'ART مؤكدا ضرورة انتماء الفنان إلى خط فكرى معين، يُوصله إلى خدمة شيء معين لأناس معينين. حتى ليصبح تعبير الفن للفن مساويا لتعبير الفن الفارغ.



هارلى جرانفيل باركر **HARLEY GRANVILLE - BARKER**

من مواليد لندن LONDON في ١٨٧٧/١١/٢٥م، والمتوفى في باريس في ١٩٤٦/٨/٣١م. ممثل ودرامى ومخرج مسرحى إنجليزى.

بدأ مهنة التمثيل في عام ١٩٠٠م في دراما برناردشو (كانديدا- CANDIDA). بعد التمثيل بدأت صداقته الشخصية مع الكاتب الإيرلندى جورج برناردشو GEORGE BERNARO SHAW (١٨٥٦- ١٩٥٠م).وامتدت العلاقة إلى الدرامى وليم آرشر WILLIAM ARCHER وزملائه من الدراميين الداعين إلى حركة التجديد في المسرح الإنجليزى.

يؤسس باركر مع آرشر منهجا للمسرح القومي الإنجليزى، يرسما فيه خطة المسرح المستقبلية وطريق تطوره. وامتد المنهج ليضع في اعتباره أيضا المسارح الإنجليزية المجاورة، والتى كانت تعمل في الساحة المسرحية آنذاك، لكنه لم يقدر التنفيذ للبرنامج.

يُدير باركر مسرح البلاط COURT THEATRE في الفترة من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٧م. وقد استطاع في فترة إدارته تغذية ريبرتوار المسرح بمختلف الاتجاهات الأدبية والدرامية والفنية بتنوع العروض والدرامات في الريبرتوار من الإغريق (يوريبيديس) إلى الطبيعية (هاوبتمان) وحتى برناردشو وجون جالزوورثى JOHN GALSWORTHY(١٨٦٧- ١٩٣٣م).

حدم مسرح باركر وإخراجاته المسرح الإنجليزى، وحقق له مستوى راقيا وسط مسارح القرن العشرين .لم يتخلف باركر عن التجديد. فقدم درامات شيكسبير بالرؤية المعاصرة المقبولة عند جماهير سنوات العشر الأولى في القرن العشرين. ديكورات إيحائية بعيدة عن الثقل والنقل الجامد، بساطة في التعبير المسرحى، وأسلبة غير مُحيرة أو معقدة.وضَمن بأسلوب إخراجه العصرى لحظات التماسك والترابط بين المُشاهد والممثل من بداية العرض إلى نهايته.

توقف باركر لفترة عن مزاولة التطبيق في المسرح (الإخراج المسرحى) وتفرغ للكتابة الدرامية وللنقد والدراسات بعد

الحرب العالمية الأولى. وفى هذه الفترة كتب دراساته عن شيكسبير .. PREFACES TO SHAKESPEARE (مقدمات إلى شيكسبير).

هارولد كلورمان HAROLD CLURMAN

مخرج مسرحى أمريكى، من مواليد نيويورك NEW YORK في ١٨/٩/١٩٠١م. درس على يد جاك كوبو في باريس. ثم يعين دراماتورج ومساعدا للإخراج في مسرح جيلد GUILD الأمريكى ابتداء من عام ١٩٢٢م في عام ١٩٣١ يؤسس بالاشتراك مع زميله المخرج الأمريكى لى استراسبرج LEE STRASBERG (١٧/١١/١٩٠١م) جماعة الفن المسرحى شريل كراوفورد CHERYL CRAWFORD في مسرح الجماعة GROUP THEATRE الذى ظل مسرحا يخدم فن التمثيل الواقعى الأمريكى العصرى حتى عام ١٩٤١م.

عمل هارولد كلورمان بأسلوب مدرسة الروسى ستانسلافسكى في التمثيل . وعلى هذا الأسلوب يُخرج أعمال الدراميين الأمريكيين:

١- (آرثر ميللر- الكل أبنائى)

A. MILLER, ALL MY SONS

٢- (يوجين أونيل- رغبة تحت شجرة الدردار)

E. O'NEILL, DESIRE UNDER THE ELMS

٣- (تينيسى وليامز- هبوط أورفيوس)

T. WILLIAMS, ORPHEUS DESCENDING

كتب كتابين في الدراما.. هما:

١- سنوات التوهج THE FERVENT YEARS

٢- قصة مسرح الجماعة

THE STORY OF THE GROUP THEATRE

هاوى AMATEUR

أصل الكلمة الفرنسية AMATEUR.. أى ضـد كـل مـا هـو احتراف أو تخصص دقيق. عادة ما تكون الهواية لفـن مـن الفنـون. والهاوى هو المالك لموهبة من المواهب يزاولها بالتجريب أو التنفيس.

الفنان الهاوى هو الذى يزاول هوايته بطريقة حرة، تشبه شـكل الاحتراف في الفن (تُشبهه فقط) .

عُرف التعبير(هاوى) أول ما عُرف في الفن التشكيلى وفى فن العرض. (فن العرض هو ما يقوم به شاعر أو ممثل بمفرده ليملأ بـه عن طريق إلقاء بعض الأشعار أو تمثيـل بعـض المشـاهد التمثيليـة المنفردة مدة ساعتين على الأقل من الزمـن ..هـى (زمـن العـرض المسرحى).

هرمان باهر HERMANN BAHR

(١٨٦٣/٧/١٩- ١٩٣٤/١/١٥م) مؤلف درامى ومخـرج مسـرحى وناقد مسرحى نمساوى. عمـل فـي سـنتى ١٩٠٦،١٩٠٧م مخرجـا مسرحيا في المسرح الألمانى DEUTSCHES THEATER. ثـم يعمـل لمدة ستة سنوات ما بين ١٩١٢،١٩١٨م في سالسبورج SALZBURG. بعد ذلك يعين في وظيفة (دراماتورج – DRAMATURG) في المسـرح القومى النمساوى المُسمّى (بورج- BURGTHEATER).

كتب باهر في النقد المسرحى، ونُشـرت دراسـاته فـي فيينـا وميونيخ. يعتبره الألمان واحدا من أهم نقاد المسرح الألمان.

بدأ حياته نصيرا للطبيعية،ومؤيدا لرجال المسرح الطبيعيين مـــن أمثال أوتوبراهم OTTO BRAHM (١٨٥٦- ١٩١٢) وأرنو هولـــز ARNOLD HOLZ ومشاركا معهم في نشر المذهـــب الطبيعـــي فـــي المسرح عبر دورية (فرى بيهن FREIE BÜHNE) التى احتضنت كـل محاولات المسرح الطبيعي. لكنه كان أول المرتديـــن عـــن المســـرح الطبيعي بعد ذلك، بل والمناهضين لانتشاره.

جَمعَ مقالات نقده عن مسرحيات وعـــروض مســـرح بـــورج النمســـاوى، ونشـــــرها عــــام ١٩٢٠م بعنـــوان (مسرح بورج- BURGTHEATER). وفى عام ١٩٦٣ تتكـــون فـــي النمسا جماعة تحمل اسمه.

الهزلية COMICALITY

المقصود بالهزلية، هو المسرحية التى تتضمن عناصر هزليـــة مضحكة تبعث الضحك في نفوس الجماهير. بالنســـبة للتكويـــن الفنـــى للهزلية، فإنه يتركب من المفارقات والتعريات المفاجئة الحادة في العمل المسرحى، ومن نتائج الأضداد القوية. مثل الذكاء الذى يُخفى تحت جلده الغباء (كما في دراما جوجول GOGOL المفتش العام). فبينما يتصرف أعيان البلدة التى يزورها المفتش أمامه بكل الحذر، ونقصـــد بـــالمفتش العام الشخصية البديلة لها، فان الهزلية تكشف كل مقاصد هذه الجماعـــة الغبية بلا شك .

والدراما الساتيرية هى أقذع أنواع الهزلية. أشهر مؤلفى الهزليـة في تـــاريخ المســـرح العـــالمى الدرامـــى الإغريقـــي أرســـطوفانيس ARISZTOPHANÉSZ والفرنسى ببير أوجستين كارون دى بومارشيه PIERE- AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS (١٧٣٢- ١٧٩٩م).

تعتمد المسرحية الهزلية في مواقفها على ســـــوء التفـــاهم فـــي المواقف المسرحية،وعلى الصدف العابرة التى تثير الضحك. والمتفـرج يكون على علم بأحداث تكون غائبة عن الشخصيات المسرحية، فيتنبـــأ المتفرج بالنهايات التى تدفعه إلى الضحك والهزل.

وشخصيات الدرامات الهزلية تحتاج إلى درجة عالية مـــن فـــن التمثيل (البخيل أرباجون HARPAGON) في دراما موليير المعنونـــــة (البخيل L'AVARE)

هنرى برجسون HENRI BERGSON

(١٨٥٩- ١٩٤١م)

فيلسوف فرنسى، تميز بأفكاره شديدة الغرابـــة رغـــم الصـــدق والفراسة اللتين تتضحان فيها.

يُخفِّض ويُنقص برجسون كثيرا من عقل الإنسان ويحُـــط مـــن النظرة العلمية لديه. فيرفض لذلك معرفة الإنسان بالعالم، كما لا يثق في قراراته أو تصميماته، ولا يرتاح كثيرا إلى أرســـتقراطيته، أو أخلاقـــه شديدة التدين.

ينبع برجسون في فلسفته هذه، من أن الإنسان يتقرب من الحقيقة أو هو يحاول تقريبها إليه عن طريق طريقين لا ثالث لـــهما. الطريـــق

الأول حين يُسطح ثراء وخصوبة الحقيقة من أجل البحث عن أهـــداف علمية في الحياة عن طريق التجريب أو التدريب. والطريق الثانى عندما يتعامل الإنسان مع الفن بمجمل نظرياته العميقـــة بطريقـــة التدريـــب والتمرين، فيُحطم بذلك حدود وتحديدات الفنون عندما يستعمل الفراســـة وغيرها لتصبح القاعدة في علوم الفنون. ومعنى ذلك إعطاء الفرصـــة لصدق الحس والتخمين للتأثير على صياغة التكوينات الفنية.

تنتمى نظرية برجسون إلى الحقبة الطليعية، بل وتســـتند إلـــى نظرياتها أيضا. وبخاصة في مجال الزمن. فهو حقيقى مرة، ونفسى عدة مرات أخرى.

لعل نظريته الأخرى (الضحك) من أشهر نظرياته الفلسفية التـــى تركها لنا. والنظرية تقوم على الآلية (AUTOMATISM) أو الإجرائيـــة بمعنى أن يكرر الفنان الممثل تعبيرا واحدا معينا عدة مرات حتى ينتزع الضحك من الجماهيره بطريقة ميكانيكية.

لقد أثّرت أفكار هنرى برجسون في تيارات القرن العشرين رغم غرابتها، وخاصة بين الطبقات المتوسطة. ثم امتدت هذه الأفكار لتحتـــل التيار العصرى، بل والوجودية أيضا.

هونورى دو بلزاك (أونورى) HONORÉ DE BALZAC

كاتب فرنسى، ومن أحسن أدباء القصة الواقعية في القرن التاسع عشر الميلادى.

يحفظ تاريخ علم الجمال هذه المناقشات والنزاعات التى قـــامت بينه وبين هـــنرى بيـــل اســـتاندال HENRI BEYLE STENDHAL

(١٧٨٣- ١٨٤٢م) حول الواقعية الفرنسية والواقعية النقديـــة. وهـــى مناقشات عالجت كيفية الواجبات الفنية في الواقعية وأعمـــال وجـــهود الواقعيين في اســـتغلال الآداب الرومانتيكيـــة الســـائدة لصـــالح الأدب الواقعي. وهو ما أدى ببلزاك إلى نقد ستاندال فـــي تمســـكه الحرفـــى بأساليب القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديـــن فـــي تكويناتـــه ونماذج الشخصيات عنده.

ومع ذلك، فإن بلزاك نفسه- رغم عظمته الواقعية- لـــم يكـــن بمستطيع أن يتخلص تماما من الرومانتيكية، رغم أنه واحد مـــن أكـــبر دعاة القصة الواقعية. فأسلوبه الأدبى وكتاباته السياسية يتضـــح فيـــهما تغلغل الخط الرومانتيكى القديم، في الوقت الـــذى كـــانت رومانتيكيـــة ستاندال تكمن في التكوين الفنى عنده.

هيبوليت تين HIPPOLYTE TAINE

(١٨٢٨- ١٨٩٣م)

مؤرخ وفيلسوف وعالم جمال فرنسي. رائد الفن الايجابى فـــي النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى. بحث تين فـــي تطـــور الثقافة وسبل تقنيتها. وهو يؤيد أن الثقافة الفكرية تتعـــرض لتـــأثيرات ثلاثة هى النـــوع (يقصـــد النـــوع البشـــرى)، الأحـــوال الاجتماعيـــة (الظروف)، الزمن التاريخى.

والتكوين الفنى- من وجهة نظر تيـــن- هـــو نتـــاج الأحـــوال والظروف والملابسات.وهو المتأثر بالضرورة بالعلاقـــات الأخلاقيـــة والثقافية والاجتماعية السائدة والمنتشرة من حوله.

أعظم أعماله الفكرية كتاب فلسفة الفن- LA PHILOSOPHIE DE L'ART كتبه ما بين سنوات ١٨٦٥،١٨٦٩م.

هيلينا فايجل HELENA WEIGEL

ممثلة نمساوية، من مواليد فيينا في ١٢/٥/١٩٠٠م. والمتوفاة في سبعينيات القرن العشرين. حاصلة على جائزة الدولة القومية. هى زوجة الدرامـــى الألمـــانى برتولـــت برخـــت BERTOLT BRECHT (١٠/٢/١٨٩٨- ١٤/٨/١٩٥٦م).

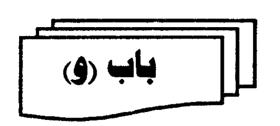
بدأت فايجل حياتها الفنية في مدينة فرانكفورت FRANKFURT AM MAIN في عام ١٩١٩م، وفى عام ١٩٢٣م تصبـح واحـدة مـن أعظم ممثلات أكبر المسارح الألمانية في برليـن (سـتاتس STAATS، مسرح الدوتيـش الألمـانى DEUTSCHES، مسـرح فولكـس بيـهن VOLKSBUHNE THEATER). وسط هذه المســارح عـثر عليـها برخت، وتزوج منها في عام ١٩٢٨م. تعاهد الاثنان (فايجل وبرخـت) على إقامة معاهدة الفن والحياة معـــا. كـان عـرض (الأم MATY) لجوركى بدء حياة الكفاح السياسى عند تمثيل الدراما عام ١٩٣٢م مـن إعداد برخت. تسافر مع زوجها هربا من بطش الهتلرية، لتمثـل كـل درامات برخت في المنفى. وتلمع في دراما (الأم كرار أو أسـلحة الأم كرار)
DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR
تقود هيلينا فايجل مسرح البرلينر انسامبل.

I. T. I هو الاختصار للتعبير الفرنسى لاسم الهيئة العالمية للمسرح INSTITUT INTERNATIONAL DE THEATRE أو كما يطلق عليه باللغة الإنجليزية INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE تأسست هذه الهيئة عام ١٩٤٧م لتتبع مؤسسة اليونيسكو الدولية U. N. E. S. C. O. ومهمتها إقامه علاقات وروابط ومهرجانات فنية عالمية ودولية. والدول المشتركة في هذه الهيئة تؤسس مكتبا محليا بها ينظم قواعد هذا الاتصال. وصل عدد الدول المشتركة في هذه الهيئة عام ١٩٦٨م إلى ٤٨ دولة أوروبية وعربية وآسيوية وأمريكية وقد زادت هذه الدول في الوقت الحاضر.

وتقيم الهيئة العالمية للمسرح مؤتمرا دوليا كل عامين اثنين، تستضيفه إحدى الدول المشتركة.

وللهيئة دورية متخصصة تصدر كل ثلاثة شهور باللغتين الإنجليزية

WORLD THEATRE، والفرنسية THÉÂTRE DANS LE MONDE



باب (و)

واجبات التمثيل ACTING WORK

ليس المقصود بالتمثيل هنا (فن التمثيل) لكن المقصود هو الإعداد لواجبات الممثل حيال دور معين. والواجبات تعنى كل صغيرة وكبيرة في الدور التمثيلى.. أي تفصيص الدور إلى مراحل ،والمراحل إلى حبات فكرية. وذلك لسلامة اختيار الأسلوب المناسب، والأداء

المتناسق مع صف طويل من الأساليب والحبـــات، وربطـه بـــالحدث المسرحى وظلاله وآفاقه. حتى يستطيع الممثل- باستعماله لمحصـــلات هذه الذخيرة الفكرية والفنية- الوصول إلى مشارف ومفاتيح الشـــخصية المسرحية التى يؤديها، والتعرف على (شكلها) وسط المواقف، والأخـــذ علما بتطوراتها بين كل مشهد ومشهد.

الواقعية REALISM

أصل الكلمة باللاتينية **REALIS** . والواقعية هى إحدى المراتـب الفنية العالية من وجهه نظر الجمالية الماركسية لخدمتها الواقــع الحـــى المعاش في عكس دقيق للأمور. وهم يصفون المضمون والشكل بنعـت الواقعية إذا ما اهتم بالدرجة الأولـــى بحقـــائق ومشـــكلات المجتمـــع وخطوطها الرئيسية، وإذا ما عكس الفن الواقعى الوعـــى الاجتمـــاعى لتنوير المواطنين. وهو ما يعتبرونه الفن العصرى المواكب لمجتمعاتهم.

إن إبراز المشكلات عند الفنان الواقعى يستهدف تقدم الإنســـان ومحاولة إيجاد الحلول لمشكلاته داخل إيقاع العصر الرهيب ، وبطريقـة واقعية بعيدة عن أحلام وخيالات الرومانتيكية، للعثـــور علـــى حلـــول مباشرة واضحة المعالم لا تقبل الشك أو التأويل، بما يحقق فـــي نهايـــة الأمر (وجهة نظر) ترتكز على الواقع التحليلى.

وطبيعى أن تلتزم كل هذه المقدمات للفن الواقعى، بالبحث عـــن شكل واقعى معادل لدرجة وقوة المضمون ، وفى غير شذوذ أو انحراف عنه.

وهى المعروفة باسم (الواقعية الأولى)، أو الواقعيـــة البســيطة. وهى أولى مراحل وحقب الواقعية، والتـــى اهتمــت أول مـــا اهتمــت بالشمولية والعمومية وفى مباشرة واضحة فاضحــــة بســيطة الشــأن، مستهدفة عكس الواقع العام في غير اهتمام كبير بوعى وفلسفة النظرية.

عرف اليونانيون القدامى هذا النوع من الواقعية، وكذلك الرومان من بعدهم. ويتضح ذلك في مركزتهما الإنسان داخل الحيـــاة الثقافيـــة لديهم، واعتبار ذلك أقصى وأرقى ما يمكن تقديمه للتعبير الفنى. وحيث كان الجمال في درجة لا يمكنه فيها الافتراق عن قيمة المبادئ أو قيـــم الأخلاق الفاضلة. بمعنى أن قيمة الجمال كانت تكمن في قيمة المبـــادئ والفضائل ذاتها.

وهى نظرة منعت التعمق في شخص الإنسان أو تحديد معالمــــه تماما. بحكم استئساد الأسطورة القديمة. وهو ما أفســح المجـــال لنمـــو الواقعية البدائية آنذاك. وهو كذلك ما يتوافق مع نظرة الفيلسوف هجـــل HEGEL في تسميته للديانة الإغريقية باسم (الديانة الفنية)، اعترافا منه ببزوغ الفن عندهم من ديانات ديونيزوس وزملائه وعباداتهم المعروفة.

تعمل الأساطير القديمة في اليونان كالإلياذة والأوديسا على إيجاد عالمين غريبين. ففى عالم آلهة الأولمب نرى القوانين والعقابات الإلهية هما مصدر الحركة والواقع، وهما أيضا مصدر القوة والبأس. ويتحـــدد العالمان الغريبان في مشاعر الفرد وفى أسباب ضياعه، حيـــث تلعـــب عناصر الرغبة وشهوة الحكم والغيرة دورا كبيرا.

يدلنا التاريخ اليونانى القديم على أن التطور بعد ذلك قد غيّر من هذه النظرة تجاه الإنسان. حيث يتبع التطور إبراز الإنسان، ووضعه في

نقطة الارتكاز (خاصة في شخصيات يوريبيديـــس)، حينمــا ضـــرب الشعراء عرض الحائط بعذابات (بروميثيوس مقيدا) ولعناته على الآلهة وأحكامهم .. تلك اللعنات التى لم تكن تجد لها شفيعا للقضاء عليـــها أو حتى التخفيف من حدتها. لقد بدأ هذا التطور بظهور الحدث نابعا مـــن الشخصية المسرحية وليس كما كان قبلا منطلقا من حكم الآلهـــة، كمـــا حكمت نبوءة دلفى القاتلة على (الملك أوديب) عند سوفوكليس بأن يقتــل أباه ثم يتزوج من أمه لينجب منها أطفالا.وأن يفقأ عينيه بدبابيس شـــعر مليكته أمه وزوجته جوكاسته عندما يعرف حقيقة مـــا قررتـــه آلهـــة اليونان بشأنه،ومنذ بداية المسرحية.

وهى نفس الواقعية البدائية التى سيطرت علـــى مقـــادير الفـــن التشكيلى وعاصرته، وبنفس الشكل المغـــرق فـــي تعـــاليم الأســـاطير والديانات القديمة والشرقية. فما لبث أن انصرف النحاتون عـــن نحـــت تماثيل الآلهة إلى البشر العاديين والرياضيين ورجال الدولة مثل ميرون بوليكليتوس MÜRON, POLÜKLEITOS. أما في القرون الوسطى فلـــم ينج الفن من تبعيته للديانة إلا في عهد البابا جارجاى الكبير. إذ ظلـــت الصراعات القديمة تتجدد خلال تلك القرون المظلمة .

ثم تجدد الصراع مرة أخرى ضد الفن الأسطورى مـــع انبثـــاق عصر النهضة الأوروبى، حتـــى رغـــم إعـــلان كـــل مـــن جيوتـــو ودانتىGIOTTO, DANTE إلى إحياء الأسطورة وفنونها مـــن جديـــد. وهى مرحلة قادت دون أدنى شك إلى الطور الثانى للواقعية، والمســـمى بالواقعية النقدية فيما بعد.

وبالنسبة للآداب ، فإن الواقعية الفطرية الأولى - التـــى نحـــن بصددها - قد جاءت بنوع (البيكاريسك PICARESQUE) وهو نوع من المسرحيات يصور حياة المغامرين والمتشردين في سلسلة من أحـــداث مروعـــة. وعرفـــت كذلـــك أنـــواع مجـــاورة أخـــرى مثـــل

(المانيريزم MANIERISM) وهو نوع أدبى اشتُهر بالتكلف والتصنع والصنعة الأدبية ، وتيارات أدبية أخرى مثل الباروك والكلاسيكية الجديدة.

ما تزال الواقعية البدائية طويلة العمر مُعمرة تعيش حتى وقتنا هذا ، لكن بطريقة وشكل آخرين.

الواقعية الجديدة NEOREALISM

تيار في فن الشريط السينمائى، بدأه المخرجون الإيطاليون عقب الحرب العالمية الثانية بدافع من كراهيتهم للنازية والفاشية وسياساتها الفكرية والثقافية.

سادت الواقعية الجديدة لعشرين عاما في إيطاليا وأوروبا. تتميز خصائصها الأساسية في بساطة التعبير، وخلوه من التعقيدات الفنية، وإبراز الإنسان وسط فقره المدقع من جراء الحروب، خاليا من الماكياج والتزويق والزينة، خاصة بعد أن مكنوه من وضعه في نقطة الارتكاز في الفن.

عمدت (الواقعية الجديدة) إلى نقد المجتمع نقدا مُراً، عن طريق إبراز السعادة اليومية جنبا إلى جنب التراجيديات اليومية التى كانت تزخر بها حياة ما بعد الحرب الثانية. ويمثل عالم الشكل في الواقعية الجديدة الطبيعة وغرابة الظروف وعلاقات الناس بالحياة الواقعية التى يعيشونها.

أبطال هذه الموجة من السينمائيين روسيللينى، دى سيكا، فيسكونتى، جرمى

إلا أن تيار (الواقعية الجديدة) يضعف في بداية الستينيات نتيجة دخـول العواطفية في رسم الشخصيات البسيطة والضعيفة، وتغيّر لغة الشـكل نتيجة طبيعية لتغير إيقاع العصر الحديث.

ظهرت الواقعية الجديدة في الأدب في حدود ومساحات ضيقـة جدا ومحدودة. لكنها ظلت – في الأدب- كمحاولات جاءت علـى يـد الإيطالى فاشكو براتولينى V. PRATOLINI وحده.

الواقعية النقدية CRITICAL REALISM

شكل من أشكال التعبير الفنى ظهر في الطور الثـانى لحركـة الواقعية. وقد غيّرت الواقعية النقدية مـن الواقعيـة الفطريـة الأولـى (الساذجة) عندما عجزت بمكوناتها البدائية عن مد يد المساعدة لتطويـر الطبقة الوسطى.

استهدفت الواقعية النقدية وضع الثقافة والفن على مستوى واحـد مشترك، في استعمال للنظرة التاريخية العلمية، وتقريبها قدر الإمكـان إلى الوعى الذاتى للفرد. فإذا ما استدعى الأمر مثلا إبراز قبيلة من عهد هوميروس العظيم (في العصر اليونانى القديـم)، فـان هـذه النظـرة التاريخية كانت تلح على الواقعية النقدية باستعمال الديناميكية الداخليـة آنذاك.

والواقعية النقدية هى فن الطبقات الوسطى لاحتوائها على النقـد الذاتى لطبقتها وأفرادها. وللمحافظة – من زاوية أخرى- على الدرجـة العالية من الوعى ... هذا الوعى الذى كان يمثل أحد أهم العناصر فـي تركيبها الفنى. والملاحظ أن الواقعية النقدية لم تقض قضاء نهائيا علـى

عناصر الواقعية الفطرية الأولى السابقة في المضمون والشكل والنموذج والنمط لتعيد تشكيلها وصياغتها من جديد.

رفضت الواقعية النقدية كل أشكال التعبير الخيالية. وهـــى مـــا كانت شكلا عاديا ملموس الظهور في الواقعية الساذجة. وبلغت الواقعية النقدية قمة انتصاراتها لمذهبها بعد الثورة الفرنسـية عندمـا اسـتقرت قواعدها.

وهى تظهر في إنجلترا في أعمال الاسكتلندي والتر سكوت فـي القرن الثامن عشر الميلادى **W.SCOTT**. وفى روسيا عنـد جوجـول **GOGOL**، وفى ألمانيا في أعمال كيللر **KELLER** وقد حافظت علـى مكانتها حتى أيام انتشار الرومانتيكية.

وفى القرن العشرين نكتشف امتدادات الواقعية النقدية عند مارتن دى جارد، توماس مان، جورج برنادشـو **R. MARTIN DU GARD, TH. MANN, SHAW**. ونفس التأثير تصنعه الواقعية النقدية في الفنـون التشكيلية عند دومييـــه ، سـيزان فـان جـوخ **H. DAUMIER, P. CÉZANNE, VAN GOGH** تمتد عناصر الواقعية النقدية (قديما) فـي عادات الشعوب وهو ما نراه عند الأسبانى جارسيا لوركا، بارتوك بيلا **F. G. LORCA, B. BARTOK** الأول في دراماته والثانى في موسـيقاه المجرية الشعبية. كما نلمح نفس هذه العناصر في درامات الانجلـيزى جـــون جــالزوورثى **JOHN GALSWORTHY** (١٤/٨/١٨٦٧- ٣١/١/١٩٣٣م)، وفى أدب الحركة العماليـة. تُفسـح الفاشية، ومن بعدها الحرب العالمية الثانية مجالا واسعا لتطويـر تيـار الواقعية النقدية وتنهال الأعمال الأدبية على مختلف أنحاء العالم تأليفـا (دورينمات- زيارة السيدة العجوز)، (ألبرتو مورافيا- امرأة وابنتـها)، (أغلب قصص هامنجواى)، (آرثر ميللر- ساحرات سالم أو البوتقة).

F. DÜRRENMATT, A. MORAVIA, E. HEMINGWAY, A. MILLER

تظهر الواقعية في العصر الحديث في أعمال الدرامى بيتر فايس، والسينمائيين دى سيكا، فيسكونتى، شارلى شابلن، أورسون ويلز، فيللينى

P. WEISS, DE SICA, L. VISCONTI, CH. CHAPLIN, O. WELLES, F. FELLINI.

الواقعية الاشتراكية SOCIALIST REALISM

تُعتبر الواقعية الاشتراكية- من وجهه نظر الآداب الاشتراكية- هى المرحلة الثالثة لظهور الواقعية.. بعد الواقعية البدائية والواقعية النقدية.

يستهدف التيار الواقعى بكل أنواعه معرفة الواقع بالمجهر والعين المكبرة،والرفع من مستوى الفرد. حتى وإن لم تظهر هذه المحاولات في المراحل المبكرة عند الواقعية البدائية الأولى.

تعتمد الواقعية الاشتراكية على صدق التعبير عن العصر والمجتمع والطبقة (المقصود هنا هو طبقة العمال والفلاحين- الشغيلة). وفى استمرارية ودون قيد أو شرط. وهذا الطريق يقود الواقعية الاشتراكية إلى البحث في تغييرات المجتمعات وتطوراتها، وانتقال طبقاته من مستوى معين إلى مستوى أفضل، أو سقوط طبقات مثل الرأسمالية أو البراجوازية نتيجة ميلاد طبقة العمال والفلاحين. ترى الواقعية الاشتراكية أنه بدون التعرف على كل هذه القضايا ومعرفتها لدى الفنان، فإنه سيكون عاجزا بالضرورة عن تكوين التكوين الفنى

الملائم لشعبه وناسه ومجتمعه. وتذهب الواقعية الاشتراكية إلى أبعد من ذلك عندما تتأثر بالفلسفة الاشتراكية التى تنادى بتغيير الواقـــع وعـــدم السكوت عليه. ومعنى ذلك أنها لا تكتفى بالتغيير الفنـــى، بـــل تنـــادى بتغيرات اجتماعية في جذور وأساس المجتمعات . وما هو نفس فلســـفة الكاتب الاشتراكى الألمانى برتولت برخت.

يعتنق هذه النظرة الفلسفية والاجتماعية كُتاب الاتحاد الســـوفيتى جوركى، فاجيف،، شولوخوف. ماياكوفسكى

M. GORKI, A. FAGYIEV, M. SOLOHOV, M. MAJAKOVSKI

وفى فن الموسيقى يحقق النظـــرة الاشـــتراكية فـــي الواقعيـــة الاشتراكية الفنانان شوستاكوفيتش، بروكفيف D. SHOSTAKOVITCH, S. PROKOFIEV أما في الفن التشكيلى فتنهض الواقعية الاشـــتراكية على يد التشكيليين داركوفيتش، ماســـيريل GY. DERKOVITCH, F. MASEREEL.

ويقيم المخرج الروسى مايرهولد وزميلـــه تـــايروف مســـرحا اشتراكيا واقعيا.

V. MEYERHOLD. A. TAIROV

وفى فن السينما نسمع عن جهود المخرجين الســـينمائيين أيرنشـــتين ، بوروفكين، دفشكنو.

S. EISENSTEIN, V. PUDOVKIN, DOVSHENCO

عُرف تعبير (الواقعية الاشتراكية) أول ما عرف عـــام ١٩٣٢م في نظريات الآداب السوفيتية، وفى عام ١٩٣٤م بدأ الكُتاب السوفيت في استعمال التعبير ونشره خارج الاتحاد السوفيتى (في قارة أوروبا). انتقل التيار الى أوروبا بواسطة كُتاب آمنوا بالمبـــادئ الاشـــتراكية السياســـية والاجتماعية، استهوتهم الحركة الأدبية للتيار الواقعى الاشتراكى.ومـــن بين هؤلاء الكُتاب برخت، ألووارد، سجهر BRECHT, P. ELUARD. A.

BRECHT, P. ELUARD. A. SEGHERS والأخيرة هى أنّا ســـجهرس ANNA SEGHERS (١٩/١١/١٩٠٠م- ١/٦/١٩٨٣م) رئيسة اتحـــاد الكتاب الألمان).

والتر بنيامين WALTER BENJAMIN

(١٨٩٢- ١٩٤٠م)

فيلسوف ألمانى، متخصص في نظريات وعلم الجمال. تـــتركز أبحاثه في (التقدير الجمالى) عند الرمـــز، وفـــى الحكايـــة المجازيـــة (التهذيبية). وهى مشكلة من المشكلات التاريخية الجمالية التى أثـــيرت في الفلسفة منذ عصر الباروك. ثم أعيد بحثها عند الرومانتيكيين. وقـــد أسفرت نتائج البحث عن وجود قرابة بين الرمز والحكايـــة المجازيـــة، إضافة إلى قوة هذه العلاقة في العصر الحديث.

وفى رأى والتر" أن الحكاية المجازية هى أحد الأساليب النوعية الخاصة للتعبير عن الأحاسيس والأفكار وتجارب الحياة" وهو يُضمـــن رأيه هذا في دراساته التى نشرها عن المسرحية التراجيدية الباروكيـــة الألمانية.

ينبع والتر في نظريته من أن الناس يجدون أنفسهم أمام الحقيقة، داخل شكل من الأشكال والتصرفات عادة ما يظهر في أنواع الحكايـــة المجازية والرمز. وهو يُعزى هذه التصرفات إلى أصل مادة تغذيتها من المصدر القديم .. ألا وهو (التجربة) .. هذه التجربة التى يُحيلها والـــتر إلى سلوك الإنسان.. هذا السلوك الذى يخرج في تصرفات الإنسان وفى

جهده وحركته، كما يرفض والتر التضاد بين الرمز والحكاية المجازية لأنه لا يوصل إلى نتائج جمالية على الإطلاق.

ونتيجة لما تقدم، فقد وقفت نظريته هذه في مواجهة الفنون برجوازية الطابع، وضد تياراتها المتعددة.

والتر فلزنشتاين WALTER FELSENSTEIN

من مواليد فيينا في ١٩٠١/٥/٣٠م، والمتوفى في سبعينيات القرن العشرين. مخرج ألمانى حائز على جائزة الدولة.

بدأ حياته ممثلا عام ١٩٢٣م، ثم مارس مهنة الإخراج. ومنذ عام ١٩٢٧م وهو يخرج الدرامات المسرحية والأوبرات ما بين ألمانيا وسويسرا، في مدن كبيرة مثل بازل BASEL وزيوريخ ZÜRICH، وكولونيا KÖLN وبرلين BERLIN.

يعين في عام ١٩٤٧م بعد الحرب العالمية الثانية مديرا فنيا لمسرح كوميش أوبر KOMISCHE OPER(المسرح الأوبرالى الصغير) في برلين (الديمقراطية).

قدم فلزنشتاين جهودا تذكر له في سبيل نشر المسرح الموسيقى الواقعى. وهو ينطلق من احتياج كل عرض أوبرالى معاصر إلى وجهة نظر درامية لإمكان إقامة (التماسك) بين الموسيقى والدراما. لذلك فالرجل الأول في مسرحه هو المخرج الدرامى وليس قائد الأوركسترا، استطاع تحقيق واقعية عروضه الموسيقية بابتعاده عن الطبيعية في المسرح. ويقف الإنسان وسط دراماته الموسيقية في مواجهة مشكلات الحسية والاجتماعية والأخلاقية وقفة البطولة والانتصار.

أهم أعمال فلزنشتاين في الدرامات الموسيقية هى:

١- النای الساحر- موزارت

٢- ترافياتا- فردى **VERDI**

٣- عطيل- فردى

٤- حكايات هوفمان- أوفنباخ

٥- الخطيبة المُباعة- سميتانا **SMETANA**

كتب كتابا واحدا بعنوان (المسرح الموسيقى) **MUSKTHEATER**.

وحدة المزاجية **UNIT OF MOOD**

وحدة المزاج أو وحدة المزاجية، هى النغمة، أو الطابع، أو الاتجاه العام في السلوك الأخلاقى أو الاجتماعى للشخصيات المسرحية، أو القيمة الصبّغية المسرحية **TONE VALUE**، أو الأثر النفسى الذى يخلعه العرض المسرحى على الصورة الفنية عامة.

مُوجد هذه الوحدة ومقننها الوحيد في المسرح هو المخرج المسرحى. عن طريق إيجاد عناصر التأثير المختلفة وضمّها في وحدة قوية مع أسلوب التمثيل الذى تسير به المسرحية، ويتم تحقيقة في العرض المسرحى.

وهناك من الدرامات التى يساعد حوارها على خلق هذه الوحدة المزاجية. بمعنى ارتباط المضمون الدرامى فيها بالحدث وبالشخصيات ارتباطا عضويا (مثل درامات أنطون تشيكوف). ولهذا فكلما سعى الإخراج في مثل هذه الدرامات إلى إبراز المفهوم الحقيقى

للدراما- بالعمق والغوص والتفسير التاريخى والبيئى- اقترب دون أن يدرى من الوحدة المزاجية للعرض.

ومن الجديد بالذكر، أن مسرح برتولت برخت يقف على طرف النقيض مع الوحدة المزاجية ومزاياها ولذلك فلم يستطع الاستفادة من قوانينها الفلسفية.

الوحى INSPIRATION

الوحى، هو أحد الأطوار الحسّية الأولى المتقدمة في تكوين فن من الفنون.

يظهر (الوحى) عند الفنار داخل نفسه، وتبعا لحالته النفسية التى يكون عليها. وهو ليس له توقيت أو ميعاد محدد يظهر فيه، وأحيانا كثيرة رغم محاولة الفنان الجرى خلفة وتتبّع آثاره فإنه لا يظهر على الإطلاق . والمزاج الشخصى هو عامل مساعد على ميلاد الوحى أو أحاسيسة. إلا أن الميلاد أحيانا ما يكون بالإيجاب أو السلب.

والوحى يُشبه النظرية الفرويدية في التحليل النفسى ، في وجوده كاحساس داخلى فقط . ثم هو يبقى على مساحة العمل الفنى ويستمر طيلة استمرار التكوين الفنى.

وسائل التعبير الفنى ARTISTIC STYLES

والمقصود هنا هى أساليب التعبير الفنى التى هى (الشكل الفنى) في التكوين، وكذلك هذه الخطوط الإبداعية السابقة حتى الوصول الى الاستقرار على (الشكل).

فاختيار شكل معين مثلا ليصبح مفيدا ومناسبا لفــن معيــن ، لا يأتى هكذا بين لحظة وأخرى. الفنان يجرب لمضمونه ولنوعية فنه أكثر من شكل حتى يصب إبداعاته في النهاية مقررا بذلك شرارة الانطـــلاق في الإبداع الفنى.

وحتى تبدأ هذه المرحلة ، فإنه لابد أن تبدأ- في الوقت ذاتـــه- حسابات دقيقة وبالغة الصعوبة لكل اللحظات التسجيلية التى تأتى علـــى الخاطر، تتولد، ثم تمر في كثير من معاناة الفنان وقلقـــه. لكــن هــذه الحسابات عادة ما تتغير من موقف الى موقف آخر. فهى ذات طبيعـــة في فن المعمار تختلف عن نفس الطبيعة في فن الموسيقى أو المسرح أو الفن التشكيلى. وهو ما نراه أمرا طبيعيا واختلافـــا مشـــروعا ، نظـــرا لاختلاف المضمون والهدف والموضوع.

إن تحديد مثل هذه الفروق يكمن في عنـــاصر مختلفـــة ، مثـــل الحدث في الدراما ، والهندسية في المعمار، والمنظور فـــي الديكـــور، والشعرية أو الغنائية في فن الموسيقى . لكنه أحيانا كثيرة ما يصعـــب الحكم على هذه الفروق لصعوبة التعرف عليها في الوقت نفســه. كمـــا عند فن الموسيقى والمعمار ، وبخـــلاف الأمـــر عنـــد فنـــون التقليـــد والمحاكاة.

يعمل الموضوع – إلى جانب المفهوم الدرامى – على تكويـــن المُحتَوى الفنى للعمل نفسه بما نُطلق عليه (ميلاد التكوين الفنى). وتكمن في هذا المفهوم الدرامـــى النوعيـــة الجماليـــة والشـــاعرية ، لتســـوير الموضوع وإحاطة حقائقه بالوضوح ، وبأشياء ترفعه إلى مصاف الفـــن الراقى بعيدا عن الواقعية والطبيعية أو نقل شريحة مـــن الحيـــاة نقـــلا فوتوغرافيا.

تحمل عناصر النوعية الجمالية هذه التشويه والمسخ والســـخرية والحزن والشفقة والشجى والجوى . وكلها تشير برقة الـــى صفـــة أو

خصائص العمل الفنى ، وتُلصقه بالجمـال أو العظمـة أو الفخامـة أو الأبهة أو العادية أو التراجيدية أو الكوميدية أو الساتيرية أو الإضحـاك أو الشذوذ .

تُعتبر (التجريدية) من أكثر وسائل التعبير الفنى اسـتعمالا فـي العصر الحديث وهى بارزة مضمونا وشكلا ، حتـى رغـم اتصالـها الاتصال الوثيق بالعمومية، واعتمادها على المُخبـأ داخـل الصـدر ، وخروجه بعد ذلك في الشكل الغريب غير المـألوف . فـي اسـتعمال لوسائل تعبير فنى حديثة ومتعارضة مع القديم.

ويُعتبر اختيار الأسلوب واحدا من الوسائل الهامة فـي التعبـير الفنى، بحكم تمركز وظيفة الفن داخله، وبحكم تعاونه مع أساس الأشكال المختارة للتعبير، وبواقع من وجوده داخل كل لحظـة مـن لحظـات التكوين الفنى، مثل القاسم المشترك الأعظم. وكذلك بحكم طبيعته فـي تقوية الجو العام للعمل وللتكوين نفسه في آن واحد. محدداً الشعرية فـي العمل، والدرامية والملحمية والنثرية والتوافق والائتلاف.

والإيقاع واحد من وسائل التعبير الفنى أثناء مرحلـة التجـهيز والإعداد . ويتغير الإيقاع في كل فن عن آخر ، أحيانا فـي مزاحمـة لبعض وحدات التأثير حفاظا على حياته وبقائه نبضا حيا داخل العمـل الفنى. ومع ذلك فهو معاون قيّم للحظات الهامة ، وخاصية تحمل أهـم المضامين ، وبخاصة في فنون الشعر والرقص والموسيقى .

وعلى كل، فإن استعمال (وسائل التعبير الفنـى) يشـير إلـى ضرورة الانتباه إلى الوعى أثناء جريان العملية الفنية لتحاشى السـقوط في (الراديكالية) ..

ونعنى بها التطرف في التغيـير أو فـي الجماليـة التصنيعيـة **ARTIFICIALISM** أو الزخرفيـة والـتزويق **DECORATION** أو التكلفية الترسّمية **FORMALISM**.

علم جمال الوضاعة . تعبير أوجدته الآداب السوفيتية ومعناه (التحريف في الحقيقة) . كما يعنى ببساطة عرض الخصائص الوضيعة المختفية في بطن عِلْم الجمال والمناهضة لتعبير (الفخامة).

تهتم (الوضاعة) بالبحث في الجذور مهما كان شكلها أو مضمونها في الفن. ولا يمنع أن تكون هذه الوضاعة جميلة أو مضحكة أو تراجيدية.

على هذا نُفسر شخصيتى سانشوبانزا وفالستاف بأنهما تحملان كثيرا من عناصر الوضاعة التى تضعهما في موقف التضاد مع مسرحيتيهما (دون كيشوت للأسبانى سرفانتس ، سيدات وندسور المرحات للإنجليزى شيكسبير).

ويحدث كثيرا أن تحمل الشخصيات التى تتسم بعنصر الوضاعة حملاً من أثقال الحقيقة والشرف في أعظم صورهما وأنقى خصائصهما.

ومن خلال هذه الوضاعة تظهر الشخصية حاملة أرق خيوط وخطوط الجمال وأشرف العلاقات الاجتماعية لتتحول- رغم وضاعتها- إلى شخصيات إيجابية للفضائل . وهو ما نعثر عليه في شخصية سانشوبانزا بذكائها الشعبى وطيبتها وحبها المستميت للحقيقة والعدالة، مهما تكلفت هذه الشخصية من صعاب ومغامرات مع سيدها دون كيشوت. وكذلك ما يتضح في شخصية فالستاف من عدم اكتراثه بعادات وسلاطة الحكام والطبقات العليا في المجتمع الإنجليزى. ذلك لأنها شخصية تترفع عن سخافاتهم وبُخلهم.

يشير فانسلوف **V. V VANSLOV** إلى أن" التوضيح الفنى للوضاعة غالبا ما يحدث ويتم في نطاق الكوميديا".. أى من خلال شخصيات كوميدية لينجح التأثير بشخصية عادية في مجتمعها، لكنها في

الوقت نفسه تستطيع كشف العديد من المخاطر عند الشخصيات عاليـــة المقام، وذلك عن طريق عناصر درامية مثـــل الضحـــك أو الســـاتير. ولتصبح التعرية في النهاية مؤكدة التوصيل لموقف (أكثر وضاعة).

الوضعي GESTURE

ونعنى بها الوضع أو المظهر أو الهيئة التى عليها الفنان. تُحتـــم الوضعية على الفنان أن (يُطوّع) من مفاهيمه وتجاربه السابقة لصـــالح التعبير الفنى الذى ينكبّ على إنجازه، وفى غير انفصال عن مـــا هـــو عنده وفى معينه أو عالمه الداخلى الكامن في اللاشعور عنده، بل وفـــي تسجيل منسجم لما يجب أن يكون عليه (موقف) الإنتاج الفكرى أو الفنى القائم. وحتى لا يُقدم شيئا على حساب شىء آخر، ونجاة من التكرارية، وتفصيصا وتحليلا لكل موقف على حدة، في بحث مجهد للمناسب له من عناصر تعبيرية وتوضيحية.

على ذلك نرى في (الوضعية) طريقة عمل فنية تحـــافظ علـــى الوجدان والوجدانيات ، وتلتحم مع الموضوع والـــهدف لنحصـــل فـــي النهاية على (نطاق) ومجال ابداعى حقيقى ومقنع، يحتمى بالأصالة فـــي الفن، ويبتعد عن التكرار والروتين.

الوعى CONSCIOUSNESS

منذ القديم وموضوعات مثل (الوعى) والغريزة تحتل المناقشـــات والتفسيرات والتأويلات من جانب الفلاسفة والعلماء، خاصة فيما يتعلـــق

بالتكوين أو الإبداع الفنى، ومدى علاقتها بالوعى تارة، وبالغرائز تارة اخرى.

فأفلاطون يرى أن الشاعر إنما يكتب شعره وإبداعه الأدبى بوحى من ارتباطه بالله عز وجل. بينما يرى باجانينى N. PAGANINI أن هذا الإبداع يرتبط بالشيطان. هذه الدعوة التى أطلقها فى القرن التاسع عشر الميلادى في إهمال للروحانيات أو تأثيراتها على الفن.

وفى رأينا، أن الوعى يجب أن يصحب رحلة الفنان وطريق التكوين الفنى، حتى ولو كانت بذرة الفكرة الفنية نابعة أو هى مستعينة بالغريزة عند الفنان.

إن صاحب التكوين مطالب بين الفينة والفينة أن يقف مراقبا وليس مبدعا أو مفكرا، ليعيد النظر فيما قطعه في رحلته بعين الناقد الواعى.

وليام تشارلز ماكريدى WILLIAM CHARLES MACREADY

(١٧٩٣/٣/٣- ١٨٧٣/٤/٢٧م)

ممثل ومخرج ومدير مسرحى فنى إنجليزى.

بدأ التمثيل عام ١٨١٠ في دور (روميو) في الريف الإنجليزى. وبعد إكمال دراسته يرحل إلى لندن عام ١٨١٦م. يرشحه الدرامى وليام هازليت WILLIAM HAZLITTليخلف الممثل الكبير إدموند كين EDMUND KEAN (١٧٨٧- ١٨٣٣م). يتعاون كل من ماكريدى وكين في العمل بعدة مسرحيات جنبا إلى جنب، وتظل هذه الصلة المهنية قائمة حتى وفاة كين في عام ١٨٣٣م.

اشتهر تمثيل ماكريدى بالصدق في فن الأداء التمثيلى، والرصانة في التحليل للشخصيات المسرحية التى يقوم بأدائها، حتى شهدت له

إنجلترا بقوته فـــي تمثيـــل أدوار الكلاســيكيات الصعبـــة والعويصـــة (مكبث، الملك لير، كوريولانوس، الملك جون).

يشرح ماكريدى في مذكراته اليومية التى طُبعـــت بعـــد وفاتـــه بسنتين(عام ١٨٧٥م) سر المهنة التمثيلية، في تخصيص الوقت الطويـل والكافى لتدريبات الدور المسرحى، وفى فهم الممثل لحقيقة وفكر الكاتب الدرامى صاحب النظرة الأولى في المسرحية والمسرح معا.

ويلهالم ديلتى WILHELM DILTHEY

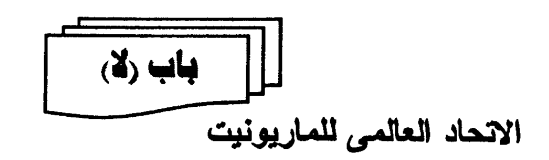
(١٨٣٣- ١٩١١م)

فيلسوف ألمانى، بدأ حياته الفلسفية على نهج أستاذه شلايرماخر F. SCHLEIERMACHER. ثم سرعان ما ابتعد عن تعـــاليم أســـتاذه ونظرياته الرومانتيكية، ليكوّن ثم ليدعو إلى نظرية (تاريخ الروح) فـــي مواجهة مع الفلسفة الكانطية الجديدة (نسبة إلى كانط).

بنى ديلتى نظريته وفلسفته على فحوصه الأدبية لأعمال كل مـــن جوته وشيكسبير . فهو يرى في أعمال جوته تقمص الأرواح، كما يشير إلى ظهور الدرامات المطلقة في مسرحيات شيكسبير. ونظرته تقـول إن أعمال الكبيرين- الألمانى والإنجليزى- تعتبران معا (الكمال) لإنســـان العصر الحديث. وهو برأيه هذا يُعيـــد التصنيفـــات الفلســـفية الســـابقة والمتناثرة والمتضادة كذلك إلى حظيرة واحدة وإلى وحدة جديدة تتجلـــى فيما أتى به.

لفت نظر ديلتى التأثير في الفنون. معليا الفنان المنتج للفن إلـــى صف العباقرة، محددا الانطلاقات التى تُكوّن عنده صحة النظرية الفنية. وهى تتلخص في انفصال المبدع الفنان عن ذاته وعن الصغـــائر فـــي

المجتمع، ليربط فكره معبرا عن إنسان العصر ومصيره التراجيدى وفق المذاهب الفلسفية الحديثة ونظراتها، والتى تتفق على وضع الإنسان المعاصر في نقطة الارتكاز.. هذه النظريات التى لا تُغفل قلق العصر ومعاناة الفرد في كل اللحظات.



الاتحاد العالمى للماريونيت UNIMA

U. N. I. M. A هى اختصار لاسم (الاتحاد العالمى للماريونيت)
UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES
تكوّن هذا الاتحاد وأُعلن في عام ١٩٢٨م في براغ العاصمة التشيكوسلوفاكية. وحاليا يعمل تحت لواء الهيئة العالمية (اليونيسكو U. N. E. S. C.O) وتنتمى إلى هذا الاتحاد (٥٦) دولة من دول العالم. والدول المشتركة، ينص قانون الاتحاد ولائحته على ضرورة اشتغالها بفن المسرح العرائسى نظريا وعمليا. أي أن يكون بهذه الدول مسارح خاصة للعرائس.

لاتيرنا ماجيكا LATERNA MAGIKA

لاتيرنا ماجيكا مسرح تجريبى قام فيَ مدينة براغ PRAGUE عاصمة تشيكوسلوفاكيا، في تعاون فنى بين ألفريد رادوك ALFRED RADOK (من مواليد ١٩١٤/١٢/١٧م) المخرج التشيكى ، وجوزيف اسفوبودا JOSEF SVOBODA (من مواليد ١٩٢٠/٥/١٠) المهندس

لديكور المسرح. وقد أسفر هذا التعاون عن استخدام الفنون التشكيلية في المسرح. وفى عام ١٩٥٨م يتقدم الفنانان بمسرح لاتيرنا ماجيكا للعرض في بروكسل BRUSSELS في معرض الإضاءة. فتنال فكرتهما نجاحـــا عالميا.

تميز عرض(لاتيرنا ماجيكا) بالجمع الابتكارى في فنون الإضاءة بين فنى المسرح والسينما. يرتكز الابتكار على شاشات متعـــددة فـــي جانبى خشبة المسرح- وأماما في المقدمة- لعـــرض تقنيـــات جديـــدة ومبتكرة، تضيف أبعادا درامية إلى النص المسرحى. مع استعمال جيـــد لعناصر الموسيقى ورقصات الباليه.

الإخراج الإذاعى RADIO DIRECTING

هو إخراج التمثيليات الإذاعية والمسلسلات والبرامج الإذاعيـــة المختلفة. وتمثل التقنية جانبا كبيرا في عملية الإخراج الإذاعي. طبيعـــي أن للجانب الدرامى أهمية كذلك، لكنه لا يرقى إلى الجانب التقنى الـــذى يتوقف عليه. في النهاية مستوى التمثلية المســـموعة، مـــن انتقـــالات واستعمالات للموسيقى التصويرية، واستعمالات أخرى لموسيقى تأثيرية.

يحتاج الإخراج الإذاعي إلى جلسات تدريب قصيرة، يركز فيـــها المخرج على إيضاح المعنى، ويحمل الممثل على عاتقه إبـــراز هـــذه المعانى بالصوت وحده، الذى يعوض – في حالة فعاليته- الحركة علـــى المسرح.

الإخراج المسرحى THEATRE DIRECTING

مهنة من أشق وأصعب مهن الحيـــاة فـــي العصـــر الحديـــث. والإخراج يعنى إعداد وتنظيم خطة العمل الفنى لمسرحية ما لتحويلـــها

إلى صورة العرض المسرحى. تشتمل المهنة المعقدة على نقاط وفروع كثيرة لا يتسع المجال هنا لحصرها تفصيلا. لكن أهم هذه النقاط والمهام تتحدد فيما يلى:

١- تكوين الرؤيا الإخراجية للنص المسرحى، في الصورة التى ستتبع مرئية على المسرح.

٢- تحديد وجهات النظر التفسيرية للدراما، وفى وضوح لا يقبل التأويل أو عدم الفهم أو الضبابية أو الرمادية السرمدية.

٣- تجهيز خطوات العمل الفنى حسب أولوياتها وأهمياتها في الترتيب، الواحدة بعد الأخرى.

٤- تقديم العرض المسرحى- لكل إنجازات الخطوات السابقة التى أشرت إليها- للجماهير، كنتيجة ومحصلة للإبداع الفنى،بعد تدريبات الممثلين على أدوارهم، والفنيين على فنياتهم.

في مراحل الإخراج الأولى ، يتعين ميلاد مفهوم عند الفنان الذى سيتولى عملية الإخراج في المسرح. وبدون المفهوم، فلا معنى للبدء أو السير إلى الأمام في خلو للوفاض. ثم تتبع في عملية الإخراج- بعد تكوّن المفهوم الدرامى- مشكلة توزيع الأدوار المسرحية على فرقة التمثيل.

وهى مسألة تقريبية في أغلب الأحوال، خاصة حين يستعصى على الإخراج، أو ممثله المخرج، العثور على شخصية هملت أو لير أو طرطوف. فيضطر الإخراج آنذاك إما إلى إلغاء المسرحية من الريبرتوار، أو إلى تقديم بعض قليل من التنازلات الفنية أحيانا، والفيزيكية الجسدية أحيانا أخرى.

وعندئذ تبدأ المرحلة الفكرية العملية في طريق الإخراج في المسرح.

هذه المرحلة التى يتم فيها التحليل العلمى للنص الدرامى، بشرح مضمونه الدرامى، أو الهدف الذى كتب من أجلـــه الكـــاتب درامتـــه ، ومقصده منها، والطرق التى إرتآها واتبعها الكاتب لإبراز المقصد.

ومن المخرجين من يسجل ملاحظات الإخراج في كُتاب عنـــده، ليكون له بمثابة خطوات التقدم والتحرك إلى الأمام في مراحل الإخراج.

وفى المرحلة التالية من عمليـــة الإخـــراج، تـــبرز المـــهمات والواجبات التى يتسلمها الممثلون من المخرج، ويحرصون عليها وعلى دراستها وتكرارها في بيوتهم خارج جلسات التدريب بالمســـرح، منعـــا لتكرار الملاحظات السابق إجرائها في يوم سابق. ومهمة الإخراج فـــي هذه المرحلة متابعة ومراقبة الحوار الدرامى ، والتعليق على المعـــانى شرحا وتوضيحا وتفسيرا (دراميا وجماليا)،.

وفى مرحلة ثالثة تابعة يتطور الإخراج إلى ألف بـــاء الحركـــة المسرحية، ووضعية الممثلين داخل هذه الحركـــة بالتفســـير المنطقـــى والواقعى الذى يقبله عقل وتفكير الممثـــل النـــاضج الواعـــى، ليتقبـــل ملاحظات الإخراج في اقتناع كامل بلا ذبذبة أو تردد. وتسير الحركـــة المسرحية داخل ديكور تقريبى يشبه الديكور الأصلى إلى حد بعيد. فيقام على المسرح الديكور بتفاصيل المداخل من أبـــواب ونوافـــذ ومنـــاطق خروج، حتى يتصور الممثل- وسط الحركة التى يقوم بها- الصـــورة القادمة لشكل خشبة المسرح تماما فلا تعوقه عن الحركة الاعتيادية، ولا يوقعه تفكيره في تشتيت الذهن.

كذلك فإن الإخراج يسعى- وبكل دقة- إلـــى اســـتعمال أثـــاث (كروكى) مشابه لأثاث المسرحية وفى نفس حجمه قدر الإمكان. وإلـــى استعمال الإكسسوار والمهمات المسرحية التى يستعملها الممثلـــون فـــي أدوارهم (مثل عصا، ومعطف، وأدوات منزلية.... الخ)، حتى تصبـــح

الحركة كاملة الشكل، ومتطابقة مع ما سيؤديه الممثلون تماما يوم العرض المسرحى الأول وحتى العرض الأخير.

فإذا ما استقرت هذه المرحلة, يُعيد الإخراج المسرحية من البداية في تركيز شديد على الانفعالات، وعلى الحركة حتى يحدث التناسق بين داخل الممثل وخارجه . ومن الطبيعى أن يستند الإخراج العصرى في هذه المرحلة الرابعة على علم الجمال، وعلى التشكيلات الحركية الجمالية، وعلى فترات الصمت التى تُشكل مقاطع موسيقية من داخل الصمت نفسه. بغية تشكيل الإيقاع العام الذى يلف العرض المسرحى وجمالياته.

ويقتضى تحقيق الكمال في هذه المرحلة الهامة من مراحل مهنة الإخراج المسرحى، العناية إلى جانب ما تقدم- بطبقات الصوت، وتوناتها، وجرسها، والزمن الذى يقطعه الصوت، والصمتات. وكلها تُشكل (الصورة الإبداعية العامة) لشكل العرض المسرحى في وهلتها الأولى.

(وصل ستانسلافسكى في هذه التدريبات على مسرحية واحدة إلى مائتي جلسة تدريب).

في المرحلة الخامسة التابعة تهتم عملية الإخراج بالصورة المرئية على خشبة المسرح. وأعنى بها مهمات الديكور والمناظر المسرحية، وطرق تغييرها، وطبيعة الانتقال من مكان إلى آخر. وكيفية هذا الانتقال ،ووقته، ومعالمه،وصورته ساعة حركة الانتقال... إلى غير ذلك من قضايا نفسية وجمالية تؤثر تأثيرا بالغا على صورة العرض المسرحى.

وفى هذه المرحلة التكنيكية يسعى الإخراج إلى اختيار الحلول الفنية والمرضية التى تتناسب (تقنيا) مع تصور المخرج ومع مفهومه ورؤيته لطبيعة المضمون الدرامى للمسرحية أو الدراما. إذ من الطبيعى

أن تتبع رؤية الإخراج الحلول التقنية المختارة لتنفيذ العرض المسرحى ديكورا وإضاءة وموسيقى مصاحبة وعناصر أخرى تدخل في سياق إبراز العرض المسرحى. ومن المهم بمكان في هذه الحلول صواب الاختيار للمسرح الدوار مثلا، أو لخشبة المسرح الثابتة أو لتغيير الديكورات على عجلات في الظلام، أو في النور وسط إضاءة ظاهرة. كل هذه القضايا الهامة تدخل داخل هذه المرحلة التكنيكية التى تتوخى الدقة كل الدقة في عملية اختيار طريقة وأسلوب التنفيذ التقنى الذى سيسّور العمل المسرحى عرضا على خشبة المسرح.

الارتجال IMPROVISATION

الارتجال، هو شكل من أشكال التمثيل في فن الممثل. وفى الارتجال لا يستند الممثل على الحوار المكتوب المحرر مسبقا. ولا على التسلسل في المشهد المسرحى. لكنه- أى الممثل- يبتكر الكلمة أو الحوار ويمثلهما فورا، ومعا في زمن واحد مع الحركة.

ولا يمكن استعمال الحوار المرتجل طيلة زمن المسرحية أو العرض المسرحى، وإلا أصبح المسرح ضربا من العبث والتجديف. فحتى مع وجود الارتجال في المسرح، فلا بُد وأن تتواجد في المسرحية عناصر هامة مقننة ومقررة من قبل، مثل الموقف المسرحى، والشخصية المسرحية.

هكذا كانت الكوميديا دى لارتى التى استعملت فن الارتجال وبنصيب وافر في دراماتها ، قبل أن يواجهها بالكتابة الدرامية الرشيدة الإيطالى كارلو جولدونى CARLO GOLDONI (١٧١٧- ١٧٩٣م). فشخصية كانا فاشيو CANAVACCIO تُحدد- في ارتجالها- ترتيب

المشاهد مشهدا إثر مشهد. بينما تُحدد شخصية تيبى فيســى **TIP FISSI** الشخصيات التى ستلعب هذه المشاهد. وعلى مساحة هذا التحديد بيــــن المنظر أو المشهد وبين الشخصية والحدث، يقوم الممثل بالارتجال وسط هذه الحقبة أو الفترة. هذه صورة واحدة من صور الارتجال العديـــدة. فإذا ما انتقلت إلى صورة ارتجالية أخرى، كانت معتمدة في الكوميديــا دى لارتى، وجدت ارتجالا بطريقة أخرى كان مسموحا به في كوميديــا الفن **COMMEDIA DELL 'ARTE**. يكتب الممثل الحوار الذى يتخيله، أو يعتقده صالحا ومناسبا للحادثة المسرحية في المشهد. وهو بعد ذلك له حرية واسعة وممطوطة في عمليات الإضافة أو النقصان أثناء جريــان التمثيل على خشبة المسرح. وأحيانا ما كان يغير الممثلون من الحـــوار الأصلى المكتوب، ليستبدلوه بحوار ابتكارى ضمن ارتجالاتهم، وعادة ما كان يتم الاستبدال عندما ينسى ممثل الحوار المتفق عليه. إذ لـــم تكـــن هناك أهمية جادة لحفظ الأدوار التمثيلية كما هو الحال فـــي المســـرح المعاصر. كما يتم استبدال الحوار بحوار آخر من طرف الممثل، عندما يضطر إلى ذلك نظرا لتغير صورة الحوار التى أمامه من قبل زميلـــه الآخر (الذى يرتجل هو الآخر بطبيعة الحال). وقد يحدث الاســتبدال إذا راق للممثل أن يُدخل إحدى النكات أو الظرفة التى قد تعنُ له فجـــأة، أو نتيجة تعليق من الصالة من أحد المتفرجين. وعادة ما يتسم الاستبدال في هذه الحالة بتعبير سياسى أو اجتماعى يهدف إليه الممثل من سرعة رده على تعليق المتفرج المحظوظ طويل اللســـان، الـــذى دخـــل- دون أن يدرى- في سياق ارتجالات العرض المسرحي.

لعب الارتجال دورا لا يمكن إغفاله فـــي التـــاريخ المســـرحى العالمى في الكوميديا دى لارتى الإيطالية، وفى المسارح الألمانية بنوعه المعروف باسم **HANSWURSTIADA** ، وفى مسرحيات الأسواق فـــي أماكن كثيرة في بلاد القارة الأوروبية.

ويظل القرن الثامن عشر الميلادى هو التوقيت المحــــدد الـــذى يبطل هذا النوع الدرامى بارتجالياته غير المنظمـــة، حتـــى وإن بـــدت منظمة في الظاهر . فبتعبير فن المسرح المعاصر، لا يمكن للعقل مـــن ناحية، ولا للمؤسسة الثقافية التى عبّر عنها جوته بتعبيره التاريخى هـذا من ناحية أخرى، أن يقبل كل هذه (الفوضى) في إبداع فنى، ترتكز فيـه الخطوة على الخطوة السابقة لها.

ويُعزى إلى الألمـــانى الدرامـــى يوهـــان كريســـتوف جوتشـــد JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED (٢/٢/١٧٠٠- ١٢/١٢/١٧٦٦م) مع زميله الإيطالى- السابق الإشـــارة إليه- كارلو جولدونى شرف تطهير المسرح من فوضى الارتجال فـــي فن المسرح.

الأزياء COSTUMES

تعبير الأزياء المسرحية يعنى في الماضى الملابس التاريخيـــــة التى يرتديها الممثلون في مسرحية ما.

منذ انبثاق المسرح الإغريقي لم تأخذ الملابس معناهـــا الكـــامل الذى نعترف به حاليا. بمعنى أنها لم تصل في تفصيلها أو دلالاتها إلـــى (الانتماء المسرحى الكامل) كما هو الحال عصريا. فلم تزد ساعتها عـن كونها شكلا من الأشكال المسرحية التى تُميز زى المسرح عن الـــزى العادى في الحياة. وفى عصور القرون الوسطى بمراحلـها المســرحية الثلاث، بدأت الأزياء في المســـرح تنفصـل عـــن صـورة الأيقنـــه. ICONOGRAPHY ..أى التطهّر من تمثيل الزى في المسرح بطـــرق الرسم أو النحت أو التصوير الزيتى بلوحاتها الدينية التى كانت منتشـــرة

في القرون الوسطى ،ودون أية محاولة في تصميمـــات الأزيـــاء مـــن الاقتراب أو التشبه بواقعية العصر، وبمحاولة الزى للفصل بين النمـــاذج في الشخصيات المسرحية قدر الإمكان ، إثباتـــا لتبـــاين الشـــخصيات، وحسب أقدارهم في المجتمع. ولم يتغير هذا الأسلوب في الزى إلا بعـــد انتشـــار كوميديـــا الفـــن(الكوميديـــا دى لارتـــــى- COMMEDIA DELL'ARTE) التى حددت لكل شخصية من شخصياتها زياً ينتمى إلى الشخصية، وفى اختلاف حـــاد عـــن الشـــخصيات الأخـــرى(فالكابتن CAPITANO يرمز الحذاء العالى الســـاق BOOT إلـــى شـــخصيته، والطبيب DOTTORE بعباءته السوداء. ويعود الفضل إلى الكوميديا دى لارتى في تطوير وتنغيم وتشكيل الزى المسرحى بعد عصر النهضـــــة الأوروبى. وتحديدا بدءا من القرن الثامن عشر الميـــــلادى علـــى يـــد المصلحين الفرنسيين كليرون CLAIRON، لوكين LE- KAIN.

ويذكر التاريخ المسرحى جهود مسرح ماييننجن الألمانى الـــــذى طالب مصممى الأزياء بالبحث التاريخى الدقيق عنـــد تصميـــم الـــزى المسرحى، بهدف الارتفاع بـــالذوق والمعـــارف التاريخيـــة لجمـــاهير المسرح.

من المعروف أن مسارح الشرق الأقصى- وبخاصة المســــرح الصينى-لا تكتفى بتبعية أثر الأيقنة فقط، لكنها تطلب أن يعبر الزى في المسرح تعبيرا سيكولوجيا يؤثر على دور الممثل نفسه. وما هو شـــكل أكثر تعقيدا ودراسة (بمعنى أن تكون هناك أمارات ودلالات لوضعيـــة الزى). (فالممثل الذى يرتدى قبعة مقلوبة مثلا،فإن ذلك المظـــهر فـــي الزى يعنى أنه كاذب وحواره مقلوب كشكل قبعته).

وفى العصر الحديث تلجأ المسارح إلى استعمال ملابس عصرية لدرامات تاريخية أو شيكسبيرية. والفلسفة في اختيار أزيـــاء العصـــر للمسرحيات التاريخية، هو إثبات أن الدراما التاريخية بمشكلاتها القديمة

ومضمونها الدرامى مستمرة وممتدة، ولا تزال تعيش بيننا حتى عصرنا هذا. لذلك صعد هملت ولير وغيرهما بالملابس العصرية على خشـبات مسارح جريئة في النصف الثانى من القرن العشرين.

وتتجه المسارح المعاصرة إلى التخفف من كلاسيكية وتقييـدات الأزياء التاريخية قدر الإمكان. وهى لذلك تطلب (ما يوحى) بالتاريخية، وليست التاريخية بتفاصيلها وزخرفاتها.

الاستمرارية CONTINUITY

الاستمرارية في العرض المسرحى، تعنى الوصّل في العوامـل النفسية التى يتضمنها التكوين الفنى عبر الزمان والمكان أثناء استرسال المسرحية. كما تعنى مراعاة الاحتياط الشديد فـي أمـاكن التوقـف أو الاستراحات ما بين الفصول،وكذلك الصمتات البسيطة التى تتخلل بعض الأدوار التمثيلية، حتى لا تطول إلى أكثر من اللازم. فلا تكسر الإيقـاع فقط، لكنها تضر بعامل الوصل أو الاستمرارية في العرض.

عُنى المسرح الإغريقى لكثرة أماكن الوصل في عروضه بيـن الشخصيات من ناحية، والجوقة أو الكورس من ناحية أخرى، خاصـة في فترات الانتقال من مشهد إلى مشهد.

تتحقق الاستمرارية في درامات شيكسبير، وفـى المسـرحيات العصرية، نتيجة دخول التقنية الحديثة. أما عند شيكسـبير فـإن تتـابع مشاهد دراماته كان يقتضى تقنية درامية لا تسمح بقطع التواصل فـي المسرح. ويصعب إحكام الاستمرارية في مسرحيات الأربعة أو الخمسة

فصول، لأنها بحكم تصميمها وإنشائها الدرامى تضطـــر إلـى إقامـة استراحات بين فصولها ، التى عادة ما تكون قصيرة إلى حد بعيد.

ولم تستطع تقنيات خشبة المسرح المعاصر، من مســرح دوار، إلى وسائل ميكانيكية مثل دخول عربات أو ارتفاعات على عجلات على المسرح، أو استعمال الموسيقى لتغطية الانتقالات من الفـراغ الزمنـى الذى تخلقه على المسرح، لم تستطع كل هذه التقنيات من إيجاد عـامل الاستمرارية في العرض المسرحى.

الأسلوب STYLE

نقصد به (الأسلوب) في الإبداع الأدبى أو الإبداع الفنى.

إن الفن المسرحى- مثله مثل بقية الفنون الأخرى- في حاجـة إلى الأسلوب، الذى يضع فيه خصائص الإبداع، والأهـداف الجماليـة للدراما أو المسرحية ، والإطار الفنى العام للعرض المسرحى.

والمخرج هو صانع الأسلوب، بحكم كونه المفكر في إبراز وحدة النوع واللون والصورة والرؤيا فـي عرضـه المسـرحى، والوحـدة الصالحة والمنتقاة بعناية على وجه التحديد. فمن المعـروف أن هنـاك عديدا من الأساليب التى يختار منها المخرج الأسلوب الواحد المناسـب لما يضمنه العرض من أفكار وتطبيقات عملية. كما أن لبعـض كتـاب الدراما الكبار أساليب خاصة فرضتها أعمالهم وإبداعاتهم، بما لا يمكـن تجاوزها عند الإخراج بأية حالة من الأحوال. وإلا تشوه العمل الفنـى وبَعُد عن حقيقته وعصره وكاتبه الدرامى الأول. من هـؤلاء الكُتـاب الروسى أنطون تشيكوف.

ومن وجهة النظر الأخرى، فإننا نلاحـظ أن لبعـض الأنـواع الأدبية الدرامية أساليب خاصة بها، لا يمكن تحقيق العمل الفنى فيها، إلا

بانتقاء نفس هذا الأسلوب، فالدرامات الإغريقية ذات البناء الأرسطوطالى، والمتقيدة بالوحدات الثلاث(الموضوع، الزمان، المكان)، تتخذ أسلوبا، أو هي تتطلب من المخرج أسلوبا يختلف بطبيعة الحال وبداهة عن أسلوب درامات فكتور هوجو الرومانتيكية البحتة.

أمام هذه الحقيقة العلمية، عبثا يحاول جهلة المسرح القول بخلط الأساليب، كشكل من أشكال التجريب في المسرح ، كما نسمع ونشاهد في محاولات تخريبية في المسرح العربى. ويقف المرء مشدوها.. أى خلط هذا؟ وأى تجريب يقصدون؟ وإذا كان المسرح العالمى الذى خبر وجرب وقطع آلاف السنين في مذاهب وتيارات المسرح وعصوره، وهو المسرح العلمى العصرى الذى يطالب بالعلمية، وبالتمسك بقواعد العلوم المسرحية. فهل يتعلم فلاسفة المسرح الكذبة فى أصول المهنة، من حقائق العلوم المسرحية؟

من الطبيعى أنه ليس المقصود بتبعية المذاهب هو إسقاط فن المسرح الحى المعاصر في التاريخية. لكن الذى نهدف إليه هو التعبير بالأسلوب العصرى المتوافق مع روح العصر، ودون إهدار للقواعد بل بتطوير هذه القواعد، وإلباسها اللباس العصرى، بالأسلوب التى تتقبله الجماهير وتقبله، في إطار من الجمالية، البعيدة عن قبح الارتجال والعفوية والديماجوجية.

الإلقاء ELOCUTION

هو أحد أهم وسائل التعبير في المسرح عند الممثل. كل حرف من حروف الدور المسرحى يمر عبر فن الإلقاء، بدءا من فن الارتجال وحتى الدور المسرحى المكتوب، وفى كل نوعيات الأدب الدرامى نثرا

كان أم شعرا. والإلقاء لا يعكس الكلمات أو الجمل، ولا يتبع التعبير اللغوى، بقدر ما يكشف عما وراء هذه الكلمات أو الجمل من معانٍ درامية يقصدها الكاتب الدرامى للعرض المسرحى. وما نسميه (الفكر المسرحى). وإذن فالإلقاء على هذه الصورة يخدم قضايا فكرية وثقافية وإنسانية وحضارية ، قبل أن يكون لفظا أو يكون في خدمة التعبير اللغوى أو وقفا عليه. لذلك يسبق الفهم الإلقاء في المسرح. والفهم هنا بمعنى سماع الكلمة أو التعبير، ثم فهم المعانى المختبئة خلفهما بكل دقة.هذا من زاوية وناحية الممثل. ونفس الخطوتين من زاوية وناحية المتفرج الجالس في صالة الجمهور.

إذ يقتضى الأمر استماعا إلى الحوار بالانتباه إليه، ثم فَهْم المعانى التى يُلقى بها الممثل، طبعا بعد إدخال الانفعالات والإشارات والسكتات والصمتات اللازمة عليها. وهذا الفهم من جانب المتفرج لا يصل تاما وواضحا، إلا إذا خرجت حروف الكلمات ناصعة صافية لا تشوبها شائبة من جانب الممثلين. إضافة إلى الضغط على بعضها لتنبيه المتفرج بالأهميات في الجُمل والمواقف، أو بإحلال الأهميات داخل إيقاع خاص بها يُلفت نظره، وباستعمالٍ مدرسى تمثيلى علمى للنطق والتعبير وحركة الإعراب الصحيحة السليمة. ولا يعنى الاعتناء بكل هذه الجوانب الفنية والمهنية في فن الإلقاء أنها عملية صعبة معقدة، لأن المهم فيها ليس هو التدرج من مرحلة إلى مرحلة أخرى بكل مقاييسها المنصوص عليها نظريا ، بقدر ما هو الوصول بفن الإلقاء إلى مستوى سماعى راق يعبر– وبالكلمة الواضحة غير المتلعثمة– عن الموقف الدرامى والشخصية التى تحتل المكان والزمان في هذا الموقف.

إن مهمة الممثل هى تقديم الكلمة أو الحوار.. أى عرضها على أذهان الجماهير. ثم إثباتها عن طريق طريقة الإلقاء. والإلقاء ليس مضمونا منطقيا أو عقليا فقط، بقدر ما هو معنى يحمل بين طياته

الإحساس والدفعات، هذه الأحاسيس، وهذه الدفعات لا يمكن أن تخرج إلا باستعمال الممثل لمختلف طبقات صوته، وتحديده لتونات هذه الطبقات توزيعا على الجمل و العبارات والكلمات،وتلاؤمه مع موسيقية اللغة التى يمثل بها الدور. واستقراءاته للإيقاع المناسب. إذ هو بكل جهده وخبرته بهذه العناصر، يحدد مسار الشخصية الدرامية ويعمل على إيجاد شكل أو مظهر ASPECT لها بفعل الكلمة والإلقاء معا.

طبيعى أن نُفرق على المستوى النظرى بين المضمون المنطقى، والمضمون الحركى في الإلقاء. لكننا على المستوى العملى أو التطبيقى في المسرح لا يمكن لنا ذلك، إذ نتبين أنهما متضافران في العمل الفنى مع بعضهما البعض، وفى اتحاد لا يتجزأ. وهو واقع الإلقاء في جوهر العملية المسرحية. وتصور الممثل الملقى لإيضاح أفكار الكلمات أو الحوار منطقيا وحركيا يسير بطريقة غير مباشرة أو فجة، بينما يسعى الإلقاء في صورته النهائية إلى تقرير شكل شخصية الملقى أو الممثل . وعلى ذلك فان بعض الإضافات في الإلقاء (كتمثيل شخصية فلاح أو قروى أو شخصية من الصعيد مثلا) باستعمال لهجة خاصة في الإلقاء يُضفى قُربا على الشخصية في النهاية.

يتخذ الإلقاء مداه وتجاربه في جلسات التدريب الأولى في المسرح بدرجة خاصة، وبدرجة أقل كثيرا في نهاية التدريبات المسرحية. وهو في مراحله الأولى يلقى بالعبء الكثير على الممثلين. فإذا لم يستعمل الممثل الوسائل السمعية (الأكوستيكية ACOUSTICS) للربط بين المضمون المنطقى والمضمون الحركى في فن الإلقاء، مستندا في فهمه إلى الحقيقة النظرية لهما، فاته الكثير من التقدم والتطور في الدور. إن عليه أن يترك الإلقاء المتكرر، والكليشيهات القديمة، ليحاول بدء فهم جديد للدور حسب مقررات الشخصية،والدخول في إهاب هذه الشخصية عبر فن الإلقاء، باختيار الخطوات العلمية

الحديثة في الفهم والتحليل والتشريح والتطبيق في نهاية رحلة الإلقــاء، السابقة على فن الممثل. ويتضح من المهام الملقاة على عاتق الممثـل- فيما يختص بمراحل وخطوات الإلقاء- إن الخلط بيـن الفنيـن ليـس مستحسنا في البداية. بمعنى أن متطلبات وحاجيات الممثل في فن الإلقاء يجب أن تؤخر ويتدرب عليها الممثل على حدة. حتى إذا ما تقدم إلـى أمام، انتقل إلى التمثيل.. إلى عالم آخر، يضيف إلى الإلقاء، بدلا مـن تصارع الاثنين في وقت واحد، وتشتيت أفكار الفنان بين واجبات دقيقـة وهامة في نفس الوقت.

وفن الإلقاء ليس وقفا على المسرحية أو المسرح بمعناه الدرامى المعروف والتقليدى. فقد لجات مسارح معاصرة إلى تخصيـص ليلـة كاملة تساوى زمن العرض المسرحى، ليُلقى فيها ممثل واحـد- إلقـاء سليما- ديوان شعر، أو مقتطفات شعرية، كما أن الإلقاء نفسه أصبح في العصر الحديث مادة أساسية في تكوين الممثلين الشبان فـي المعـاهد والكليات الفنية، بل إنه تفرع في السنوات الأخيرة إلى مادتين. واحـدة تأخذ على عاتقها الجانب النظرى لفن الإلقاء. بينما تعمل المادة الثانيـة في الجانب العملى التطبيقى. ومادة الإلقاء بصفة عامة تستهدف تقنيـات مهنة التمثيل للارتقاء بها وتجويدها عن طريق الكلمة في المسرح.

الأمن من الحريق FIRE SECURITY

بالنظر إلى التاريخ المسرحى، نتعرف على نسبة عالية جدا مـن المبانى المسرحية التى أصابها الحريق فدمرها تدميرا.

لذا فقد وضعت المسارح المتمدينة في العصر الحديث نظام الأمن من الحرائق، حفاظا على المباني المسرحية وممتلكاتها الثمينة، خاصة في هذا العصر.طبيعي أن أى مسرح يحوى ممتلكات غالية (مثل الملابس الفخمة والمطرزة وأدوات الإكسسوار غالية الثمن والتكاليف). كان بمسرح الأوبرا المصرية الذى احترق في بداية سبعينيات القرن الماضي مخازن كبيرة للديكور والملابس من أغلى المنسوجات والقطيفة، بعضها مطرز بالذهب أو بماء الذهب كما يقال. أضف إلى ذلك أن المواد الموجودة في أى مسرح من المسارح- خشبا كانت أم من القماش أو النسيج- هى مواد قابلة للاشتعال السريع الذى لا يُبقى ولا يذر. كما أن هناك أرواحا، هى أرواح الجماهير التى تحضر إلى المسرح لمشاهدة العرض في حالة اطمئنان كامل.

لكل تلك الأسباب، ولغيرها، نهجت المسارح العصرية طريق الحيطة في الحياة المسرحية، بدخول عصر الأمن من الحرائق التى قد تشب لسبب أو لآخر في المبنى المسرحى. واستعمال شمعة أو موقد غاز قد يؤدى في لحظة واحدة إلى حريق هائل لا تحمد عقباه. طبيعي أن دخول الكهرباء إلى عالم الحياة، وعالم المسرح قد خفّض من حرائق الدور المسرحية. لكن الخطر- وحتى اليوم- لا يزال قائما. ولعل أقرب أخطار استعمال الغاز في المسرح ، هو هذا الحريق الذى دمر المسوح الدائرى RINGTHEATER في فيينا عام ١٨٨١م وتسبب الحريق في وفاة عدة مئات من جماهير النظارة التى لم تسطع الإفلات أو الهروب من صالة الجمهور.

اتفقت كل مسارح أوروبا على شكل معمارى في بناء الدور المسرحية، يسمح بإقامة سلالم خاصة للنجدة في حالة الحريق. وعلى إضاءة لمبات حمراء اللون على هذه الأبواب والسلالم الخاصة بخروج الجماهير في حالات الخطر النارى. وضرورة استعمال الستار

الحديدى، الفاصل بين خشبة المسرح وصالة الجماهير، وإنزاله وبسرعة في حالة الحريق،سواء كان مكان الحريق المسرح أو الصالة كما اتفقت هذه المسارح المتحضرة على وجود عدد لا يقل عن أربعة من رجـــال المطافئ في وردية عمل كاملــــة قوامـــها أربعــة وعشــرون ســاعة (بالتبادل مع رجال المطافئ) ليكونوا على أهبة الاستعداد فـــي حــالات الخطر.

ومن مهمة رجل المطافئ في المسرح مراقبة الممثليـــن الذيـــن تقتضى أدوارهم إشعال السيجارة أوالغليون على خشبة المسرح. وفـــى الوقت الذى يتحدد في العرض المسرحى، ليتأكد رجل المطـــافئ مــن إطفاء الممثل لعود الكبريت الذى يشعل به سيجارته أو غليونه.

وتُحدد مسارح كثيرة أمكنه التدخين، كما شـــهدت بنفســى فـــي مسارح جمهورية ألمانيا الديمقراطيـــة. فـــالتدخين حتـــى فـــي وقــت الاستراحات، لا يكون ولا يسمح به إلا خارج كل المبنى المسرحى، في شرفات تطل على الطريق العام.

كما تجرى في نهاية كل موسم مسرحى، وقبل الأجازة الصيفيــة للمسرح، إقامة ما يسمى بـــ (بروفة إطفـــاء حريـــق). ليتـــأكد رجـــال المطافئ أمام حريق وهمى من آلاتهم ومعداتهم ومصدر المياه الخاصــة بالإطفاء.

إن مسارح العالم تأخذ هذه القوانين بعين الجد، وبالصرامة كـــل الصرامة . ومن حق رجل المطافئ إذا لم يحترم واحد مـــن الممثليـــن القواعد الخاصة بالأمن من الحريق ، من حق رجل المطافئ أن يغلـــق المسرح بالكامل.

الأوبرا كوميك، نوع من أنواع الأوبرا الثلاثة التى تصعد على خشبة المسرح، كنوع مُكَمل- ومتضاد أيضا- مع الدرامات الموسيقية الجادة. خرج هذا النوع إلى الحياة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر الميلادى. بعد النوعين الأولين الأوبرا الجادة OPERA SERIA ، والأوبرا بوفا OPERA BUFFA في القرن السادس عشر الميلادى بإيطاليا.

عُرفت الأوبرا كوميك في إيطاليا بعد ذلك باسم OPERA COMICA في روما. ثم توسعت طولا وعرضا في باقى مدن إيطاليا وبقية البلاد الأوروبية. استقت الأوبرا كوميك ضحكاتها وموضوعاتها من صوت الشعب حوارا وأغنيات باللغة السهلة التى تُقدم بها.

يُسجل القرن الثامن عشر الميلادى تطورا ملحوظا في فن الأوبرا. ليس فقط بالنسبة للأوبرا كوميك، ولكن بالنسبة لأوبرا بوفا وأوبرا سيريا أيضا. دليلنا على ذلك تحويل الموسيقى جيوفانى باتيستا بيرجوليزى GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI كوميديا موليير (المثرى النبيل) LE BOURJEOIS GENTILHOMME إلى أوبرا بوفا في عام ١٧٣٣م، نقلا من المسرح الدرامى.

إلا أن انتقال أوبرا بوفا إلى المسارح الفرنسية قد أقام صراعا بين طبيعة الكوميديا الإيطالية ومثيلتها الفرنسية. وقد صارع الفرنسيون في ميلاد أوبرا ضاحكة تحمل معالم البيئة فرنسية الخالصة، فكانت الأوبرا كوميك هى الشكل الفرنسى الجديد. مع إثبات بعض الفوارق بطبيعة الحال بين البوفا الإيطالية والكوميك الفرنسية الطابع. فزاد حجم الريسيتاتيفو RECITATIVO في الأوبرا كوميك الفرنسية. والريستياتيفو

هو الإلقاء المُلحن الذى يلقيه ممثلو الأوبرا بغير الموسيقى على شـــكل الحوار المسرحى العادى، لكنه شعر بطبيعة الحال.

ونجد الأوبرا بوفا في أعمال موزارت (فلفجنج أماديس موزارت WOLFGANG AMADEUS MOZART مثل أوبرا (زواج الفيجـــارو، كوزى فان توتى COSI FAN TUTTI).

كما يقدم القرن التاسع عشر امتدادا لتجديدات في فن الأوبرا عند الإيطاليين جيوتشينو روســينى GIOACCHINO ROSSINI، جيتـــانو دونيزيتى GAETANO DONIZETTI، وبخاصة فـــي نـــوع الأوبـــرا كوميك الإيطالية.

كما نلاحظ امتدادا ثانيا لنفس الأوبرا كوميك في النمسا على يـــد الموســـيقى يوهـــان شـــتراوس JOHANN STRAUSS فـــي أوبـــــرا (فارس الوردة).

الأوبريت OPERETT

الأوبريت، هو أحد الأنواع الموسيقية على خشبة المســـرح. أول من أطلق تعبير (الأوبريت) هو جان جاك أوفنباخ JEAN- JACQUES OFFENBACH عند عرض أوبريت BOUFFES PARISIENS عـــــام ١٨٥٥ في باريس. أوبريت ساخرة تتهكم على نوع الأوبرا في تعبيرات ساتيرية. تتكون الأوبريت مــــن الموســـيقى والرقـــص والديالوجـــات المسرحية الفكاهية التىتثير الضحك والترفية للمشاهدين، حتى لتقـــترب الأوبريت في شكلها الفنى العام من شكل الكوميديا دى لارتى الإيطاليـــة الأصل.

تنتشر الأوبريت في النمسا وألمانيا، ويساهم يوهان اشـــتراوس الابن، سوبيه F. SUPPE، زيللر K. ZELLER في هذا الانتشار.

الأوراتوريوم (مسرحيا) ORATORIUM

هو عرض دينى موسيقى يشترك فيه الكورس والكورال والغناء الفردى (سولوSOLO). وهو موشحة دينية ذات موضوع دينى بحـــت، تستهدف توجيه البشر والجماهير إلى الفضيلة وإلى الأخلاقيات، لتقريب الهوة بين الإنسان وبين الله سبحانه وتعالى.

نشأ الأوراتوريو في إيطاليا. وسبق ظهور فن الأوبـــرا بعشـــرة شهور تماما.

ولفظـــة (أوراتوريـــو ORATORIO)، باللغـــة الإنجليزيـــــة ORATORY تعنى المُصلّى أو مكان العبادة والاعتراف داخل الكنيسة، حيث يُبرز الاعتراف صورة من صور الروحاونية بين العبد وربه.

يشبه الأوراتوريو في تكوينه فن الدراما. إلا أن أحداثه عادة مـــا تكون ملحمية الطابع. قُدم فن الأوراتوريـــو عنـــد انبثاقـــه بـــالملابس المسرحية الملونة والحركة المسرحية. إلا أنه قـــد لوحـــظ أن الألـــوان والحركة تقللان من أهمية التأثير الدينى، الذى ولد هذا النـــوع داخـــل الكنيسة من أجل بعث الجلال والاحترام.وقد تطور الأوراتوريو لتصبـــح الملابس فيه سوداء. وليجلس ممثلو الأوراتوريو في صفيـــن بعـــرض خشبة المسرح الواحد خلف الآخر. ويمكن للممثل المتحـــاور، الـــذى يجرى الحوار على لسانه من الوقوف . فإذا مـــا انتـــهى مـــن جزئـــه الحوارى، جلس في نفس المكان. وقد ساعد هذا التقيد في الحركة علـــى

بعث جلال وهيبة، بدلا من الحركة (شبه المسرحية) التى كانت تقدم في السابق عند ابنثاق فن الأوراتوريو.

وبداية من القرن التاسع عشر الميلادى نلاحظ اهتماما بهذا النوع لاعادة بعثه على خشبة المسارح الأوروبية من جديد. ويتبارى المؤلفون الموسيقيون في تأليف الموسيقى لهذا النوع الدينى من العروض الغنائية والموسيقية في المسرح.

فيؤلف المجرى الموسيقى ليست فرانس **LISZT FERENCE** موسيقى أوراتوريو (قصة القديسة إليزابيث) . ويكتب استرافنسكى **SZTRAVINSZKIJ** موسيقى أوراتوريو (أوديب الملك **OEDIPUS REX**). ويؤلف الموسيقى هونيجر **HONEGGER** أوراتوريو (الملك داود).

لم يستعمل هذا النوع من العروض الدينية الموسيقية الديكور على المسرح . وفى العصر الحديث ما بين القرنين ما قبل الماضى والماضى.. التاسع عشر والعشرين الميلاديين. يظهر الممثلون أو (الملقى تحديدا) بالملابس العادية للعصر . ليلقوا الحوار في احترام وجلال شديدين، وبعيدا عن اللهجة والتقنية التمثيلية.

الإيماء أثناء الحوار **GESTICULATION**

الإيماء أثناء الحوار المسرحى، هو تعبير الممثل عن الأفكار والأحاسيس، في ضغط على بعض المقاطع أو الجمل في العبارات اللفظية، أو في تكوين الجمل بتونات صوتية معينة، وفى حالة استخدامه لليدين في ميل أو انحدار مبالغ فيه. وهو ما يصدر عنه في غير قصد

أو تعمد. والنقص، أو الإفراط في الإيماء يُسبب ضررا للممثل . وهـو المسئول عن عدم ضبط الإيماء أثناء الحوار، لكى يتعادل الحوار مـع الحركة. فالمشية المبالغ فيها على المسرح تؤدى إلى الزهو والاختيـال SWAGGER. والمشية الناقصة في التعبير تعطى انطباعا بالشد وجَـهْد النفس.

باب (ى)

يفجنى باجراتيونيفتش فاختنجوف

JEVGENYIJ BAGRATYIONOVITCH VAHTANGOV

(١٨٨٣/٢/١٣- ١٩٢٢/٥/٢٩م)

ممثل ومخرج ومُعلم مسرحي سوفيتي. يعزى إليه ميلاد الواقعية الخيالية (FANTASTIC REALISM) في الإخراج المسرحي.

تعلم في مدرسة التمثيل (أرداسف- ARDASEV). وفي موسـكو يلتحق بعضوية مسرح الفن. وهو أحد أنجب تلامذة ستانسلافسكي. عمل كممثل ومخرج في الأستوديو الأول لمسرح الفن. ومـن عـام ١٩١٣م يدير استوديو الدراما، الذى تحول فيما بعد إلى مسـرح يحمـل اسـم (مسرح فاختنجوف).

وفاختنجوف يمثل في منهجه الإخراجي، العدواة الحقيقية للمثالية على خشبة المسرح IDEALITY، باعتبارها شيئا خياليا ومفهوما غـير واقعي. كافح في المسرح ضد البساطة،وضد الرضا والطمأنينة، وضـد كل ما يصف حياة المواطنين في سهولة IDYLL.

يتعانق مع ثورة بلادة عام ١٩١٧م، ويقدم برنامجـا إصلاحيـا للمسرح الجديد.

يورى بتروفتش ليوبيموف

JURIJ PETROVITCHL LJUBIMOV

ممثل ومخرج مسرحى سوفيتى.من مواليد ١٩١٧/٩/٣م. حـــائز على لقب فنان قدير بالاتحاد السوفيتى.

أنهى دراسته لفنون المسرح في استوديو فاختنجوف ، ثم التحـق ممثلا فمخرجا بالأستوديو . درّس في مدرســـة سشـوكين SCSUKIN للتمثيل، أخرج عام ١٩٦٣م دراما برخت المعنونة الإنسان الطيب مـــن ستشوان DER GUTE MENSCH VON SEZUAN وقدّم مذهب برخت الملحمى فيها خير تقديم. ينتقل بممثليه إلى مسرح تاجانكـا TAGANKA حين يعين ليوبيموف مخرجا أول بهذا المسرح.

يتميز أسلوب الإخراج عنده بالجرأة الشديدة واتباعه اللامـــألوف في الإخراج المسرحى عبر (الأسلوبية).وقد وصل ليوبيموف بأســـلوبه هذا إلى تطوير وتجديد حياة المسرح السوفيتى،ووصل مسرح تاجانكـــا إلى مصاف المسارح الكبيرة فنا في الاتحاد السوفيتى.

ينحاز المخرج ليوبيموف إلى جانب آراء برخت، مايرهولد، فيما يختص بتجديدية عناصر المسرح العصرى. رغم أنه قد استفاد ولا شك من المدرسة السابقة عليهما- مدرسة الأستاذ ستانسلافسكى .مـــن أهـم أعماله في الإخراج المسرحى:

١- عشرة أيام هزّت العالم- جون ريد

JOHN REED , TEN DAYS THAT SHOOK THE WORLD

٢- حياة جاليليو - برتولت برخت

٣- التحقيق - بيتر فايس

٤- الأم - مكسيم جوركى.

يـــــورى الكســــــــندروفتش زفادســـــــكى JURIJ ALEKSZANDROVITCH ZAVADSKIJ من مواليـــد موســكو فـــي ١٨٩٤/٧/١٢م. مخرج وممثل ومُربى مسرحى سوفيتى. حـــائز علـــى جائزة الدولة السوفيتية وجائزة لينين LENIN.

عمل في بداية حياته المســـــرحية فـــي اســـتوديو فـــاختنتجوف VAHTANGOV STÚDIO ممثلا ومخرجا. ثم عمل ممثـــــلا بمســـرح الفن- موسكو.

يؤسس عام ١٩٢٤م استوديو (زد- Z) اعترف علنا بتعلمه على يد كل من فاختنجوف وستانسلافسكى. لكنه أراد أن يقول جديـــدا فـــي الحقيقة، وهو ما يبدو في منهجه الإخراجى، رغم اتهامه بالشكلية فـــي هذا المنهج (ولم يكن هذا الاتهام صحيحا بأية حال من الأحوال).

يُنقل عام ١٩٣٦م إلى اســـتوديو (موســـى ســـوفيت- MOSZ SZÓVJET) من أجل ملامح تجديداته، حتى يصل إلى وظيفة المخـــرج الأول لهذا المسرح في عام ١٩٤٠م.

ربّى تلاميذه على (البساطة المُقنعة) في الإخـــراج المســـرحى، مدرسة تصل إلى التأثير الفنى بلا تعقيدات أو مُعقدات في الفن قدم فـــي استوديو (Z) كثيرا من كلاسيكيات جولدونى GOLDONI وشيكسبير.

اليوم العالمى للمسرح THEATRE INTERNATIONAL DAY

ونعنى به اليوم العالمى للمسرح الذى تقيمه وتحتفل به عالميا كل عـــام الهيئـــة العالميـــة للمســـرح INTERNATIONAL THEATRE

INSTITUTE وتُحرر اختصارا (I. T. I). تجرى الاحتفالات المسرحية في يوم ٢٧ مارس من كل عام ابتداءا من عـــام ١٩٦٢م. وبالحســاب التاريخى كان هذا اليوم هو اليوم الأول الذى خرج فيه إلى الجمـــاهير الأثينية أول عرض مسرحى إغريقي.

تقيم الدول المشتركة في الهيئة العالميـــة للمســرح، ومقرهـــا بـــاريس العاصمة الفرنسية، احتفالا فنيا. تختار فيه الهيئة كل عام واحـــدا مـــن رجال المسرح ليُعد كلمة مسبقة، توزعها الهيئة على مســـارح العــالم، ليلقيها أحد المسرحيين، قبل رفع ستار العرض المسرحى- أينما كــان- على الجماهير.

وفى السنوات الأخيرة، فتحت المسارح أبوابها مجانا للجمـــاهير يوم ٢٧ مارس ، لتشاهد الجماهير غير القادرة على دفع ثمـــن تذكــرة الدخول المسرح وعروضه بالمجان في ذلك اليوم.

ويهدف الاحتفال السنوى هذا، إلى جذب انتباه الجمـــاهير فـــي العالم إلى وظيفة المسرح في الحياة.

يوهان فلفجنج جوته (١) JOHANN WOLFGANG GOETHE (1)

من مواليد فرانكفـــورت FRANKFURT فـــي ١٧٤٩/٨/٢٨م، والمتوفى في فايمر WEIMAR في ١٨٣٢/٣/٢٢م.

كاتب وفيلسوف ومدير فنى للمسرح، ألمـــانى الجنســية. يُديــر مسرح البلاط في فايمر في الفترة من ١٧٩١م إلـــى ١٨١٧م. ويعــود الفضل إلى جوته في استحداث الأسلوب الفايمرى فـــي فــن التمثيــل الألمانى آنذاك. الذى توصل إلى إثباته بعناصر (الفكرة الكلاسيكية فـــي

الجمال)، والتى حققت للعروض في فايمز التناغم في الالقاء المسـرحى والتجويد في الإلقاء الشعرى، والحركة الهادئـة المحسـوبة التـى لا تضايق أو تزاحم وقع وطريق الكلمة في المسـرح أو فـي العـرض المسرحى- وكل ذلك وسط ديكور متزن متناسق في أحجامـه وألوانـه وارتفاعاته على الخشبة المسرحية، وقد وصلت(الفكرة الكلاسيكية فـي الجمال) إلى قمتها ، بفضل التعاون الفكرى والفنى الذى قام بين كل من جوته والشاعر الفايمرى فردريك شـيللر FRIEDRICH SCHILLER (١٧٥٩- ١٨٠٥م). فبقدر ما حافظ الفنانان على المسرح، بقـدر مـا نهرا التغيير والتلوين لذاته، واستبدلاه بالتناغم النوعى الـذى يتضمـن الألوان في داخله بغير الحاجة إلى عنصر تلوين خارجى. حتى أضحت حركة التمثيل في المسرح حركة طبيعية وصادقة ومألوفة في رقة ودقة. وقد ساعد جوته الممثلين على التمسك بهذه الصورة التى حددها لمسرح فايمر بالقواعد النظرية التى أعدها لهم، لتكون بمثابة النبراس والمصباح العقلانى عند تناولهم لأدوارهم بمهنة الحركة والانفعال. وهى دراسـة بعنوان REGELN FÜR SCHAWSPIELER تحدد قواعد العمل بفـن الإلقاء في المسرح.

يوهان فلفجنج جوته (٢) JOHANN WOLFGANG GOETHE (2) (١٧٤٩- ١٨٣٢م)

شاعر ألمانى، وأحد أعمدة الكلاسيكية الألمانية. تعتبر نظرياتـه وكتاباته جسرا يربط بين عصر النهضة الأوروبى والثورة الفرنسـية. وهـو مـن المحضّريـن الممـهدين لواقعيـة الطبقـة الوسـطى (طبقة المواطنين). وواحد من الفلاسفة الذين أسهموا بتطور هام فـي

الفلسفة الكانطية (نسبة إلى كانط)، فيما يختــص تحديــدا (باســطاطيقا المضمون الحسى).

يرفض جوته أن يكون الفن صورة مطابقة للحياة. على اعتبــار أن وظيفة الفن في غير النقل عن الأمشق. لأن الفن أكثر طبيعية وأكثر إنسانية في الوقت نفسه. وهو يذين ذلك مؤكدا موقفه ونظرته الفلســفية إلى الفن في دراسته المعنونــة(تقليــد الطبيعــة الســهلة، والطريقــة والأسلوب). وفيها يشير جوته إلى أن الأسلوب هو الطريقــة النظاميــة التى تجمع بين الهدف (المراد) وبين الوجدان (الاعتبار).

يوهان نبوموك نسترو‌ى JOHANN NEPOMUK NESTROY

ممثل ومؤلف درامى ومدير فنى للمسرح. نمســـاوى الجنســية (١٨٠١/١٢/٧- ١٨٦٥/٥/٢٥م). يتعاقد مع نســـتروى عـــام ١٨٣١م مسرح فيينا THEATER AN DER WIEN . وفى عام ١٨٥٤م يديـــر نستروى المسرح. امتاز في كتاباته الدراميـــة بالســـاتيرية والباروديـــة PARODY، وهى المحاكاة الساخرة التهكمية، لكنها ذات أثر أدبى . ثــم نهج إلى النقد الاجتمـــاعى فـــي مســـرحياته، مســـتعملا الجروتســـك GROTESQUE.

الفهرس

الموضـــوع	الصفحة
باب (ك)	٥٢١
باب (ل)	٥٤٥
باب (م)	٥٦١
باب (ن)	٧٠٥
باب (هـ)	٧٢٧
باب (و)	٧٣٦
باب (لا)	٧٥٥
باب (ى)	٧٧٦

